أحمد عبد المعطى حجازى

السلام عليك أيها المجمع الموقر !

نفترض أن مجمع البحوث الاسلامية التابع للأزهر الشريف لا يعرف شيئا عن التراث الأدبى والفنى والعلمى والفلسفى الذى أبدعه العرب المسلمون فى عصور ازدهارهم ، واننا حملنا هذا التراث وذهبنا إلى المجمع فى حى الحسين وقلنا له :

— السلام عليك أيها المجمع الموقر ! نريد أن تفتينا فى هذا التراث ، وأن تبيّن لنا ما يتفق منه مع الإسلام الصحيح وما لا يتفق .

فماذا تكون الفتوى ؟ وما الذى يمكن أن يسفر عنه امتحان المجمع لهذا التراث ؟

لنأخذ مثلا فكر المعتزلة الذى أدى بهم إلى القول بأن القرآن حادث مخلوق ، فالذات الآلهية واحدة لا تنقسم ولا تتجزأ ، وهى وحدها الموجودة بنفسها منذ الأزل . ولو قلنا إن القرآن هو الآخر قديم أو أزلى لكان هناك أزليان وهذا شرك ، ومن هنا رأى المعتزلة أن القرآن مخلوق ، وأن أعجازه ليس فى تأليفه بل فى إنبائه بالغيب ، وفى هذا يقول النظام : « إن نظم القرآن وحسن تأليف كلماته ليس بمعجزة للنبى ، ولا دلالة على صدقه فى دعواه النبوّة ، وإنما وجه الدلالة على صدق ما فيه من إخبار عن الغيوب ، فأما نظم القرآن وحسن تأليف آياته فإن العباد قادرون على مثله وعلى ما هو أحسن منه فى النظم والتأليف » .

لو طلبنا الآن من مجمع البحوث الإسلامية رأيه فى هذا الكلام ماذا يقول ؟ لاشك أنه سيراه تجديفا وكفرا ، وربما طالب بمصادرة المؤلفات التى نقلته إلينا ككتاب « الفَرْق بين الفرق » للبغدادى ، و « الملل والنحَل » للشهر ستانى .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فإذا قدمنا للمجمع كلام ابن رشد فى الطبيعة وما وراء الطبيعة . وهو يناقض كلام المعتزلة ، لأنه لا يفرق فيه بين الخلق والخالق ، ويرى «أن الله سبحانه هو الموجودات كلها » فماذا يقول المجمع فى هذا الكلام ؟ لاشك أيضا فى أنه سيراه تجديفا وكفرا كما رآه أهل قرطبة من قبل ، وربما طالب بإحراق كتب ابن رشد كما أحرقها هؤلاء ، فلم يتركوا منها إلا ما كان فى الطب والفقه والحساب .

ولن يكون موقف المجمع من آراء الفارابى ، وابن عربى ، والحلاج ، والسهروردى المقتول ، وابن مسكويه ، وإخوان الصفا مختلفا عن موقفه من المعتزلة وابن رشد .

فإذا انتقلنا إلى الشعر وطلبنا من المجمع أن يفتينا في مثل قول المتنبي :

عمرك الله . هل رأيت بدورا طلعت في براقع وعقودِ
راميات بأسهم ريشها الهدب ، تشق القلوب قبل الجلودِ
يترشفن من فمي رشفات هن فيه أحلى من التوحيدِ

إذا طلبنا رأيه في هذا البيت الأخير فسوف يقول لنا إن المتنبي كافر ، لأنه يقول إن القبلات التي كان يترشفها من شفاه النساء الجميلات أحلى في فمه من النطق بكلمة : « لا إله إلا الله » !

صحيح أن بعض النقاد يرى أن المتنبي كان يقصد المبالغة ولم يكن يقصد المقارنة ، كما تقول إن فلانا أمضى من السيف أو أشجع من الأسد ، تقصد بذلك التأكيد لا التفضيل . لكن المجمع لن يلتفت : إلى هؤلاء النقاد ، لأنه لا يهتم بمسائل الفن والجمال ، ولا يميز بين عالم وشاعر ، وإنما يأخذ الجميع بظاهر أقوالهم . ويعين نفسه مفتشا على الضمائر ، ووسيطا بينهم وبين الله !

وهل نطلب من المجمع أن يفتينا في «ألف ليلة وليلة» وهو الذي طالب من قبل بمصادرتها ، وإعدام النسخ المطبوعة منها ؟

وهل نطلب منه أن يفتينا في شعر المعرّي ، وبشار ، وأبي نواس ، ومطيع بن إياس ، وحماد عجرد ؟! وهل نسأله رأيه في التصوير وما جاء منه في المساجد والقصور ، وفي المؤلفات الدينية والأدبية والعلمية ؟ فإذا كان يرى أن التصوير حرام ، استنادا إلى ما يُروى عن الرسول من أن الملائكة «لا تدخل بيتا فيه كلب ولا تصاوير» فهل نهدم الجامع الأموي بدمشق لأن حائطه الغربي مزين بفسيفساء تمثل نهرا وحلبة سباق ؟ وهل نهدم قبة الصخرة في المسجد الأقصى لهذا السبب ذاته ؟ وهل نحرق المخطوطات المصورة التي نملكها من «كليلة ودمنة» ، و« الأغاني » ، و« مقامات الحريري » ، و « الحيوان » للجاحظ ، و «عجائب المخلوقات» للقزويني ؟

وإذا كان هذا هو موقف المجمع من تراثنا العربي الإسلامي فماذا يكون موقفه من تراثنا الفرعوني ؟ وماذا يكون موقفه من التراث الأجنبي القديم والحديث ، وهو مصدر من مصادر ثقافتنا نقرأه ونترجمه وندرسه في المعاهد والجامعات ونرسل في طلبه الوفود والبعثات ؟

لو أن الأمر تُرِك للمجمع لفعل بهذه الذخائر والكنوز ما يفعله الآن بمؤلفات وأعمال أقل منها خطرا وأكثر تسترا وحذرا . وإذا كان المجمع قد خرج عن حدود وظيفته ، ولم يعد يكتفي بإبداء الرأي ، أو بمناقشة ما يبديه الآخرون من آراء ، وما يقدمونه من فنون وآداب ، وأصبح يصدر الأحكام وينفذها بيده لا بيد عمرو ، فقد آن الأوان لنطالب برد المجمع إلى وظيفته الحقيقية ، وهي أن يذود عن الثقافة لا أن يكون حربا عليها ، وأن يحمي التراث العربي الإسلامي الحي ، ويؤكد تقاليده العقلانية لا أن يناقضها .

ولقد بادر السيد رئيس الجمهورية ، فأمر بإعادة عرض الكتب التي صادرها المجمع ظلما وعدوانا ، وهي مبادرة تُذكر للرئيس وتشكر ، لكن هذه المبادرة ينبغي أن تكون مقدمة لمراجعة القوانين سيئة السمعة . ومنها قانون الوحدة الوطنية ، وقانون المدعي الاشتراكي ، والتعديلات التي أدخلت على قانون العقوبات ، وهي التي يستند إليها أعداء حرية التفكير بحجة حماية الدين من أي مساس حقيقي أو متوهم ، كما ذكر المستشار سعيد العشماوي الذي كان ضحية من ضحايا المجمع في الآونة الأخيرة

إننا نطالب بتنقية كل القوانين الموجودة من كل ما يمكن أن يتخذ ذريعة للعدوان على حرية الفكر والإبداع .

الفاتحـــــــــــة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

معاً ، أيها الصحبُ ، فلنقرأ الفاتحهْ
على روحِ دهرٍ عجوزْ
دفنَّاهُ مقبرةَ الأبدِ البارحه ..

وفى عُرسِ جيلٍ
قد اختَطَّ عَقْدَ قِرانِ المصير ..
بزوْبعةِ القَدَرِ الجامحهْ ..

معاً ، أيها الصَّحْب ، فلنقرأ الفاتِحه
أَهيلوا الترابَ على شعراءِ البلاطِ
وخِصيانِ ماضى الزمان

وكل قياصرة الشمع ..
قد عفنت جثث الخيبة الكالحة .

وهيا اصدحوا بالبشارةِ ..
قد هلَّ جيل الحجارةِ ..
لا تجلدوه بغثّ الأغانىِ
هو الآن أحلى عريسٍ لأنثى الحضارة
وازَّينت منه مهر جراحاته السائحه ..

معاً ، أيها الصحب ، فلنقرأ الفاتحه .
توسد مثواه ، منا ، فقيد العروبةِ ..
زهو جميع العروش ،
ووقع بساطيم كل الجيوش ،
وجلّ المصاب بكل كلاب الدجى النابحه .

فَدُقُّوا رتاج غدٍ ، والصنوجَ ،
هنا قد تعلَّ متونَ المشيئةِ
كى يخطبَ الشمسَ
جيلٌ يموج على خيل أحلامِهِ السابحه ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

معاً ، أيها الصحب ، فلنقرأ الفاتحه ..
على كل شاهد قبرٍ
تعاطىٰ الهزيمة .. مشروعَ شعرٍ ..
وَبَرَّاً قيصرها ، بابَ رزقٍ ..
ورشَّ على الموتِ طعم قصائده المالحه ..

وهَيَّا ، خذوا فجركم بالعناقِ ..
لقد وضعتْ ، بالسلامةِ ، كل بنات البُراقِ
طليعةَ جيلٍ ، على سغب القهرِ
يأكلُ جُمجمةَ الحيَّةِ القارحه ..

معاً ، أيها الصحب ، فلنقرأ الفاتحه ..
هنا يرقدُ الجزء منا الذى
قَشَّرتهُ الجراحُ
وذَرَّتهُ فى رئتينا الرياحُ ..
تَهرَّأ .. صَدَّأ .. فاحت له رائحه ..

إلى أن تَفَسَّرَ ، يا يوسفُ ، الحلمُ ..
كيف تَجَوْهَرَ جيلُ الخلاصِ
بصدرٍ تَعَرَّىٰ لزخِّ الرصاصِ
كما السيفُ صيغ بنارِ جهنَّمهِ اللافحه ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

معاً ، أيها الصحبُ ، فلنقرأ الفاتحه ..
دَعُوا الآنَ كل طقوسِ الأئِمَّةِ
يا ألفَ مَعْصِيَةٍ للطغاةِ
وكُهَّانهم ، وعِصِيِّ الرُّعاةِ ،
وَرُوحِ الرعِيَّةِ ، والغَنَمِ السارحه ..

هنا ، من وِحامِ قديمِ الزمانِ ..
ومن حَبلِ الوردِ ، بالسِنْدِيانِ ..
ومن مصرعِ العنفِ ، بالعنفوانِ ..
تَأَتّى الذى يتأبّى على الجائحه ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

معاً ، أيها الصحبُ ، فلنقرأ الفاتحه ..
على رُوحِ « راكاحَ » حتى العظامِ
وأشعارِ أنصارِ هذا السلامِ
وأغصانِ زيتونه المستضامِ
وكلِّ حمائمه .. الخُنَّعِ .. النائحه ..

لقد نفخ الآن فى الصورِ ..
أبشِرْ بنبض قيامة كل القبورِ

وَدَفْقِ الملايينِ يومَ النشورِ
وَوَقْدِ اللظى فى عيونِ الصقورِ
وميلادِ شوكتِنا .. المرَّةِ .. الجارحه ..

معاً ، أيها الصحب ، فلنتقرأ الفاتحه ..
بلا رجعةٍ مات عبدُ القديمِ
وكزلارُ قصر الحريمَ
وَسِمسارُ كل دمٍ مُستباحْ
وَعَرَّىٰ إلى الدودِ عَوْرَتهُ الفاضحه ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فَصَلُّوا جماعَتكم ، واقرأوا الفاتحه
ودُقُّوا المهاميز خَيَّالَةَ الكبرياءِ
ويا جَوْقَةَ الجنِّ ، والإنسِ ، والأنبياءِ
لِنرقصْ معاً جَذَلاً فى الهواءِ
ونُطلِقْ حناجرَنا لِغَنانِ السماءِ
هِىَ الآنَ أُنشودةُ الفرحِ الصادحه ..
هِىَ الآن أنشودةُ الفرح الصادحه ..

مــــراد وهـــبة

الأصولية وسلام العالم

ما دور الدين فى عالم اليوم ؟ أو بالأدق : ما دور الأديان الأحد عشر(١) فى عالم اليوم ؟ والجواب عن هذا السؤال يستلزم ، فى البداية تحديد ملامح عالم اليوم . فما هى هذه الملامح ؟

إن عالم اليوم محكوم فى مساره بعالم الغد ، لأن الغد أو المستقبل هو نقطة البداية ، وذلك لأن التاريخ يتحرك من المستقبل وليس من الماضى . فما هو هذا المستقبل ؟

ثمة مصطلحات بدأت تشيع الآن من شأنها تحديد ملامح الرؤية المستقبلية وهى الكونية Universalism والكـــوكبيـــة globalism والاعتمـــاد المتبـــادل Interdependence . الكونية أسلوب فى التفكير يحاول فهم الكون ، أو بالأدق فهم الواقع فى كليته ، ورد الجزئيات إلى هذه الكلية ، فتتأسس رؤية كونية لا تقبل الغلق ، وإنما تظل مفتوحة وناقدة لذاتها ، وغايتها تأسيس وعى كونىّ يزيل اغتراب الإنسان فى هذا الكون ، وقد قدمت الأديان ، على تنوعاتها ، رؤى كونية ، والآن بفضل الثورة العلمية تم غزو الفضاء ، وأصبح فى إمكان العلم تقديم رؤية كونية علمية .

أما الكوكبية فناشئة عن الكونية ، وهى تعنى النظر إلى الكوكب الأرضى كوحدة ، وليس كمركب من أجزاء مستقلة .

ولهذا فالاعتماد المتبادل لازم من الكوكبية ، وهو يعنى نفى التبعية ، ونفى المفهوم التقليدى للاستقلال ، أى نفى السلطان المطلق للدولة ، وبالتالى لم يعد فى الإمكان حل المشكلات الإقليمية ، مثل الانفجار السكانى وتلوث البيئة ، وأزمة الموارد الطبيعية ، إلا فى إطار الكوكبية .

(١) الزرادشتية ــ الجينية ــ الشنتوية ــ البوذية ــ الكونفوشية ــ الهندوكية ــ السيخية ــ اليهودية ــ المسيحية ــ الإسلام ــ البهائية .

بيد أن الاعتماد المتبادل لم يعد مقصوراً على المشكلات الإقليمية ، بل امتد إلى المشكلات العلمية ، إذ لم يعد في مقدور علم أن يعمل بمعزل عن العلوم الأخرى ، فنشأ ما سمى بـ « **العلوم البينية** » التى تشكل جسرا بين علم وآخر بحيث يمكن ، فى النهاية تحقيق وحدة المعرفة فى إطار وحدة الكون .

وتحقيق هذه الوحدة يثير تساؤلا عن مصير هذه الكثرة من الأديان ، أو بالأدق يثير تساؤلا عن العلاقة بين الوحدة والكثرة . وقد واجهت الفلسفات الدينية هذا التساؤل ، ولكن فى إطار العلاقة بين الله والعالم ، وكان السؤال : **كيف يصدر الكثير عن الواحد ؟** ومع تعدد الأجوبة إلا أنه يمكن حصرها فى جوابين : أحدهما يأخذ بوحدة الوجود فلا يميز بين الواحد والكثير . ولعل الهنود هم أول شعب ظهر عنده هذا المذهب ، حيث تنبثق الموجودات عن (**براهما**) كينبوع عام . والإرادة فى **براهما** عبارة عن شهوة التكثر والتفرد . أما الفلاسفة الطبيعيون ، فى اليونان فى القرن السادس قبل الميلاد ، فقد ردوا الموجودات برمتها ، إلى مادة واحدة تباينت بتباين آراء الفلاسفة فأثر « **طاليس** » الماء ، و« **انكسيمانس** » الهواء ، و« **هرقليطس** » النار .

أما الجواب الآخر فهو الفيض ، وقد أخذ بهذه النظرية « **أفلوطين** » ، وهى تدور على أن الواحد بسيط إلى الحد الذى ينفى عنه التعقل والفهم . فإذا جاء شيء بعده فإنما يجيء بتوجه الواحد إلى ذاته ، وباتجاهه إلى ذاته يرى ، وهذه الرؤية هى التعقل (الكل) الذى هو كلمته . ويتأمل هذا العقل الأشياء التى فى مقدور الواحد فيلد النفس الكلية . ومن هذه الكثرة يولد العدد والكم والكيف . وقد تأثر كل من « **ابن سينا** » و« **الفارابى** » بنظرية الفيض فأبدعا العقول العشرة . كان ذلك فى سالف الزمان أما الآن فمسألة العلاقة بين الواحد والكثير ليست مطروحة فى إطار مسألة الخلق ، وإنما فى إطار مسألة السلام العالمى .

والسؤال إذن : **ما العلاقة بين السلام العالمى وهذه الكثرة من الأديان ؟** للجواب عن هذا السؤال ينبغى البحث عن رؤية كل دين للأديان الأخرى فى العصر الحديث . ففى عام ١٨٦٠ انعقد أول مؤتمر للإرساليات فى ليفربول ، وخلت أبحاثه عن الاهتمام بالأديان غير المسيحية ، بسبب هيمنة الثقافة المسيحية سياسيا . والجدير بالتنويه أنه قبل انعقاد هذا المؤتمر بثلاثة أيام قتل عدد من المبشرين بسبب عنف الانتفاضة الهندية . وبعد المؤتمر بعشر سنوات قُتل الأسقف « **جون كولبردج** » فى ماليزيا ، وقتل مائة بشر فى الصين . وفى نهاية القرن التاسع عشر عاش المبشرون فى عزلة . وفى عام ١٨٧١ نشر « **إدوارد بارنت تيلر** » كتابه (**أصول الثقافة**) فى جزءين . وفى الصفحة الأولى من الجزء الأول المعنون « **الثقافة البدائية** » يقول : « **إن مكانة الثقافة بين المجتمعات الإنسانية المتنوعة موضوع صالح لدراسة قوانين الفكر الإنسانى ، وقوانين الممارسات الإنسانية . فالاتساق الذى يسود الحضارة ، إلى حد بعيد ، يتسم بأفعال متسقة لها أسباب متسقة فى حين أن المستويات المتنوعة يمكن النظر إليها على أنها مراحل فى مسار التطور ، كل مرحلة فيها هى إفراز لتاريخ سابق ، ولها دور خاص فى تشكيل المستقبل** »[2] . ومن ثم كشف « تيلر » النقاب عن وجود

(2) E. B. Tylor, The Origins of culture, Part 1, Primitwe culture, Harper Torch books, New york, 1958. P. 1.

أفكار دينية غير مسيحية لأقوام كان ينظر إليهم على أنهم برابرة .

وفى عام ١٨٧٥ أصدر « ماكس موللر » أول كتاب فى سلسلة « الكتب المقدسة فى الشرق » استعرض فيه أديان آسيا . وفى عام ١٨٩٠ نشر « فريزر » كتابه (العصر الذهبى) وقوبل بدهشة وتقدير . وبسبب ذلك تدليله على أن المسيحية ليست هى الديانة الوحيدة . وفى عام ١٩٦٥ دعا « البابا يوحنا الثالث والعشرون » إلى عقد المؤتمر الثانى للفاتيكان ، وانتهى منه إلى توصيات من بينها تأسيس (لجنة الحوار مع الأديان غير المسيحية) . استنادا إلى أن الله قد كشف النقاب عن ذاته فى أشكال جديدة من الإيمان . وفى عام ١٩٦٨ انعقد مؤتمر القمة الروحى الأول ، لمعبد التفاهم فى كلكتا بالهند ، وكان يضم ممثلين عن الأديان الأحد عشر ، وكان موضوع المؤتمر : (مغزى الدين فى العالم الحديث) . ودارت أبحاثه كلها على أن أى دين لا يملك الحقيقة المطلقة ، وإنما يملك شكلا من أشكالها . ولهذا ليس من مبرر لتعالى دين على آخر . ونفى هذا المبرر ينطوى على إثبات مبرر آخر هو ضرورة تلاقى الأشكال المتباينة باعتبارها وجهات نظر لحقيقة مطلقة ، وبالتالى فليس من حق أى دين تحديد هذه الحقيقة المطلقة ، لأن تحديد دين ما لهذه الحقيقة ينطوى على حذف الأديان الأخرى . فإذا قال دين ما إن الدين هو الإيمان بالله والخلود فهذا القول يعنى حذف الكونفوشية لأنها خالية من هذا الإيمان . وإذا تحدد الدين بالوحى فثمة أديان خالية من الوحى .

ومفهوم الحقيقة المطلقة من شأنه أن يثير تساؤلا عن العلاقة بين الدين والدوجما . فهل ثمة علاقة بينهما ؟ الجواب عن هذا التساؤل يستلزم تحديد معنى الدوجما . والدوجما ، فى أصلها اليونانى ، تعنى القاعدة أو المبدأ ، ولا تعنى الحقيقة ، ولكنها استخدمت بعد ذلك للتعبير عن قرارات المجامع المسيحية المعبرة عن الحقيقة المطلقة ، والتى يلزم منها أن مَنْ ينكرها يُتهم بالكفر والهرطقة . وهكذا كان الحال فى الإسلام ، فنشأ علم الكلام فإذا قيل عن علم الكلام إنه علم التوحيد فذلك لأنه يقف ضد علم اللاهوت الذى هو علم التثليث . وقد ذهب المتكلمون من أجل تأكيد التوحيد ، إلى إبطال القوى الطبيعية وقوانين السببية ، باعتبار أن الله هو الفاعل الوحيد . ومن هذه الزاوية كفر المعتزلة الفلاسفة[٣] . ومفارقة التكفير هنا ، أن المعتزلة قد كفر بعضهم بعضا . ومن ثم يمكن القول بأن علم الكلام هو علم الدوجما أى علم الحقيقة المطلقة ، ومن شأن علم الدوجما أن تلازمه محرمات ثقافية يمتنع البحث فيها ، ومن ثم تتحجر المعرفة الإنسانية وتتوقف عن التطور .

ولا أدل على ذلك من المنعطفات التاريخية التى تميزت بإبداعات قاومتها الدوجماطيقية . ففى المنعطف الفلسفى ، فى العصر اليونانى القديم ، أعدم « سقراط » بدعوى إنكاره للآلهة . وفى المنعطف العلمى فى العصر الوسيط ، حوكم « جليليو » بدعوى نقضه للمعتقد الدينى عندما انحاز إلى نظرية « كوبرنيكس » . ومع تعدد الحقائق المطلقة فى علوم العقائد للأديان الأخرى ، دخلت الأديان فى صراع مع بعضها البعض ، فجاء عصر

(٣) على سامى النشار ، نشأة الفكر الفلسفى فى الإسلام ، دار المعارف ، القاهرة جـ ١ ، ط ٨ ، ١٩٨١ ، ص ٤٢٧ ــ ٤٢٨ .

التنوير كاشفا عن وقوع الإنسان فى وهم الاعتقاد بأنه مالك للحقيقة المطلقة . وقد عبر « كانط » عن هذا الوهم عندما ارتأى أن العقل محكوم عليه بمواجهة مسائل ليس فى إمكانه تجنبها . وهذه المسائل مفروضة عليه بحكم طبيعته ، ولكنه عاجز عن الإجابة عنها . وهذه المسائل المطروحة بلا جواب تدور على مفهوم المطلق ، سواء أطلقنا عليه لفظ الله أو الدولة . وقصة الفلسفة ، فى رأى « كانط » ، هى قصة هذا العجز ، بل هى قصة الوهم الذى يأسر الإنسان عندما يتصور اقتناص المطلق بطريقة مطلقة ، ذلك أن المطلق بمجرد اقتناصه يصبح نسبيا .

ومن هنا يمكن القول بأن التنوير يعنى ألا سلطان على العقل إلا العقل نفسه . وقد جاءت الثورة الفرنسية معبرة عن روح التنوير . وكانت مقاومة الثورة أمرا لازما من قبل الدوجماطيقيين ، وفى مقدمتهم « إدموند بيرك » الذى نشر كتابه الشهير (تأملات فى الثورة فى فرنسا) بعد الثورة بعامين ، أى فى عام ١٧٩٠ ، يعارض فيه عقلانية عصر التنوير ، ذلك أن الدولة والكنيسة ، فى رأيه ، كيان واحد ، لأن الدين هو مصدر التشريع . والعدالة أيضا مصدرها النظام الإلهى عبر الحكمة الجماعية والتقاليد ، ولهذا فإن العقد الاجتماعى ، فى رأيه ، ليس على نحو ما تصوره فلاسفة القرن السابع عشر ، وإنما هو عقد أبدى ، وينطوى على قوة أخلاقية دائمة . والبشر فيه ملتزمون أمام الدولة والله لأن الدولة ذات طبيعة إلهية أخلاقية ، وأنها وحدة روحية تضم الموتى والأحياء حاضرا ومستقبلا . ومعنى ذلك أن الغاية من السياسة ، عند « بيرك » ، هى المحافظة على المجتمع ، والذى يحكم هذا المجتمع (الأرستقراطية الطبيعية) التى تتميز بامتلاكها الإقطاعيات الكبيرة ، وافتخارها بالتقاليد .

وبذلك يهز « بيرك » مفاهيم عصر التنوير أو (عصر الجهل) كما كان يسميه .

وفى عام ١٩٥٨ أصدر « رسل كيرك » كتابه : (العقلية المحافظة من بيرك إلى إليوت) ، وفيه يعلن تأثره بمدرسة « بيرك » باعتبارها المدرسة الحقة للفكر المحافظ ، إذ قد أوضحت هذه المدرسة ، لأول مرة ، الفارق بين المحافظة والإبداع ، وانحازت إلى المحافظة دون الإبداع . والمحافظة تدور على القول بأن القصد الإلهى يحكم المجتمع والضمير ، وأن القضايا السياسية ، فى أساسها ، قضايا دينية وأخلاقية ، وأن العقلانية لا تستجيب للحاجات الإنسانية ، لأن الإنسان محكوم بالشهوة أكثر مما هو محكوم بالعقل ، والإبداع أقرب إلى التدمير منه إلى التعمير . ولهذا فأعداء المحافظين هم العقلانيون من فلاسفة التنوير .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفى السبعينيات من هذا القرن تجسدت آراء « بيرك » و« كيرك » فى الأصولية المسيحية التى ترفض تأويل النص الدينى ، وترفض اتخاذ العقل مرشدا للرفاهية الاجتماعية ، كما ترفض التشكيك فى قصة الخلق على نحو ما هو وارد فى الجيولوجيا والبيولوجيا . وفى عام ١٩٧٩ تجسدت الأصولية المسيحية فى حركة دينية أطلق عليها اسم « الغالبية الأخلاقية » بقيادة القس جيرى فولول الذى يعتبر نفسه تلميذا لـ « إدموند بيرك » ، وقد أيدت هذه الحركة انتخاب « ريجان » حاكما لكاليفورنيا ثم رئيسا للجمهورية ، كما أيدوه فى « مشروع حرب النجوم »[٤] .

---

(٤) مراد وهبة ، ريجان والأصولية ، مجلة المنار ص ٢٤ ــ ٣٥ ، القاهرة ، عدد ٢٤ ــ ٢٥ .

ولا يقف الفكر الأصولى عند المسيحية، بل يتجاوزها إلى الأديان الأخرى . وإنما انتقى الإسلام مسايرة لعنوان هذه الندوة وهو : (الملتقى الإسلامى المسيحى الخامس) وانتقى من الأصوليين المسلمين ثلاثة هم : « ابو الأعلى المودودى » و« سيد قطب » و« خومينى » .

قيمة « المودودى » ليست فى أنه المنظر للأصولية الإسلامية فحسب وإنما أيضا فى أنه المؤسس للجماعات الإسلامية فى العالم الإسلامى برمته . ومؤلفه المؤثر فى هذه الجماعات عنوانه : (الحكومة الإسلامية) ، يحدد فيه خصائص هذه الحكومة ، فالحاكم الحقيقى ، فى هذه الحكومة هو الله ، والسلطة الحقيقية مختصة بذاته تعالى وحده . ويترتب على ذلك أن ليس لأحد من دون الله حق فى التشريع . فجميع المسلمين ليس فى إمكانهم أن يشرعوا قانونا ، وليس فى إمكانهم أن يغيروا مما شرع الله لهم . ولهذا فالقانون الذى جاء من الله هو أساس الدولة الإسلامية . والحكومات التى بيدها زمام هذه الدولة لا تستحق طاعة الناس إلا من حيث أنها تحكم بما أنزل الله وتنفذ أمره تعالى فى خلقه . ومن هنا فالدولة الإسلامية دولة « ثيوقراطية ديموقراطية » على حد تعبير « المودودى » . وهو بذلك يعنى أن الديموقراطية مقيدة بسلطان الله . ومن هذه الزاوية يرى أن الثيوقراطية الإسلامية مباينة للثيوقراطية المسيحية ، التى كانت تستند إلى طبقة من الكهنة تشرع للبشر قانونا من عند نفسها حسب ماشاءت أهواؤها وأغراضها ، وتسلط ألوهيتها على أهل البلاد متسترة وراء القانون الإلهى . أما فى الثيوقراطية الإسلامية فالذين يقومون بتنفيذ القانون الإلهى فى الأرض ، لا يكون موقفهم إلا كموقف النوّاب عن الحاكم الحقيقى . ولهذا فإن الإسلام يستعمل لفظ الخلافة بمعنى أن كل مَنْ قام بالحكم فى الأرض تحت الدستور الإسلامى ، يكون خليفة الحاكم الأعلى . ويزيد « المودودى » الأمر إيضاحا فيقول إن الديموقراطية العلمانية الغربية تزعم أنها مؤسسة على سلطة الشعب ، ولكن ليس كل الشعب مشاركا فى التشريع أو إدارة الحكم ، ثم إنها فصلت الدين عن السياسة بسبب (العلمانية) ، فلم تعد مرتبطة بالأخلاق[5] . هذا بالإضافة إلى أن مفهوم العلمانية غريب على الإسلام . وخطأ « المودودى » ، هنا ، هو فى تصوره أن العلمانية تعنى فصل الدين عن الدولة ، ذلك أن العلمانية ، فى جوهرها ، هى التفكير فى الأمور الإنسانية من خلال ما هو نسبى وليس من خلال ما هو مطلق ، أى (التفكير فى النسبى بما هو نسبى وليس بما هو مطلق) ، أى عدم مطلقة ما هو نسبى . والأصولية الدينية ، أيا كانت ، ليست إلا محاولة لمطلقة النسبى . وخطأ « المودودى » ناشىء أيضا من تصوره أن العلمانية مفهوم خاص بالحضارة الغربية . وهذا يعنى القسمة الثنائية للحضارة إلى حضارة غربية وحضارة إسلامية فى حين أن الحضارة واحدة مع تعدد مستوياتها ، ومسارها يتجه من الفكر الأسطورى إلى الفكر العقلانى ، والعلمانية هى المعْبَر إلى العقلانية .

وفى اتجاه « المودودى » سار « سيد قطب » بعد انفصاله عن « حسن البنا » . فالمجتمع ، عنده ، إما أن يكون مجتمعا جاهليا وإما إسلاميا . والجاهلية هى عبودية الناس للناس بتشريع بعض الناس للناس ، مالم

(5) Maudoudi, Islamic Government, pp. 139-141.

يأذن به الله . والإسلام هو عبودية الناس لله وحده بتلقيهم منه وحده تصوراتهم وعقائدهم وشرائعهم والتحرر من عبودية العبيد .

ويرى « سيد قطب » من خلال مفهومه للمجتمع الجاهلي ، أن جميع المجتمعات القائمة اليوم في الأرض تدخل فعلا فيه : المجتمعات الوثنية في الهند واليابان والفلبين ، وتدخل فيه المجتمعات اليهودية والنصرانية بتصورها المحرف للألوهية بأن يجعل لله شركاء ، وتدخل فيه المجتمعات التي تزعم أنها مسلمة لأن بعضها يعلن صراحة علمانيته ، وبعضها يعلن أنه يحترم الدين ولكنه يخرج الدين من نظامه الاجتماعي [٦] .

ويخلص « سيد قطب » من كل ذلك إلى أن الإسلام إعلان عام لتحرير الإنسان في الأرض من العبودية للعباد ، وذلك بإعلان ألوهية الله وحده للعالمين.بيد أن هذا الإعلان لم يكن إعلانا نظريا فلسفيا ، إنما كان إعلانا حركيا واقعيا إيجابيا . ذلك أن الذي يدرك طبيعة الإسلام يدرك منها حتمية الانطلاق الحركي للإسلام في صورة الجهاد بالسيف[٧] . وهكذا يكون المطلق الأصولي مطلقا معاديا للعلمانية ، معاداة دموية ، بدعوى أن العلمانية هي نفي لسلطان الله في مجالات الحياة برمتها .

وأخيرا يأتي « خوميني » ويجسّد هذا المطلق الأصولي الدموي في إيران في عام ١٩٧٩ ، وذلك بتأسيس الجمهورية الإسلامية الإيرانية . وقد جُمعت محاضراته التي ألقاها في النجف فيما بين ٢١ يناير ٨ فبراير عام ١٩٧٠ وصدرت في هيئة كتاب باللغة الفارسية بعنوان (الحكومة الإسلامية) ، وهو يدور على ثلاث قضايا :

١ ـ الحاجة إلى ربط السلطة السياسية بالأهداف الإسلامية .

٢ ـ واجب الفقهاء تأسيس الدولة الإسلامية أو ولاية الفقيه .

٣ ـ برنامج عملي لتأسيس الدولة الإسلامية .

وهذه القضايا الثلاث تدور على فكرة محورية هي أن الأمر الإلهي له سلطان مطلق على جميع الأفراد ، وعلى الحكومة الإسلامية ، وأن الفقهاء لنفسهم هم الحكام الحقيقيون ، وأن الفقيه العادل من واجبه استعمال المؤسسات الحكومية لتنفيذ شريعة الله من أجل تأسيس النظام الإسلامي العادل .

ثم يتساءل « خوميني » عن سمات الحاكم المسلم الذي يتولى مسئولية الحكومة الإسلامية فيرى أنها سمتان :

السمة الأولى أن يحكم استنادا إلى الشريعة الإلهية وليس إلى الإرادة الإنسانية .

والسمة الثانية أن هذا الحاكم هو الفقيه العادل .

ومن هاتين السمتين يمكن القول بأن المطلق الأصولي ، عند « خوميني » ، متجسد في الفقيه العادل ، ومن ثم يتطابق المطلق مع النسبي وذلك بإحالة النسبي إلى المطلق ، أو بالأدق ، بمطلقة النسبي . وأي نسبي يتبقى بعد هذه المطلقة لابد من إزالته لأنه يشكل ، عندئذ ، نتوءا في عملية المطلقة . والإزالة ليست ممكنة من غير حرب ضارية .

---

(٦) سيد قطب ، معالم في الطريق ، القاهرة ١٩٦٨ ، ص ٥٩ ــ ٦٤ .

(7) Ali Shari'ati, On Seciology of Islam , trans, Himid Algar Mizan berkeley, 1979.

وقد نظّر « على شريعاتى » لضرورة هذه الحرب فى كتابه : (فى سوسيولوجيا الإسلام) ، حيث يقرر أن قصة هابيل وقابيل هى قصة التاريخ الإنسانى ، أى قصة الحرب التى اشتعلت منذ بداية الخليقة ومازالت مشتعلة إلى اليوم . فقد كان الدين هو سلاح كل من هابيل وقابيل . ولهذا السبب فحرب دين ضد دين هو العامل الثابت فى تاريخ الإنسانية . وإن شئنا الدقة قلنا إنها حرب الذين يشركون بالله ضد حرب التوحيد . وإذا كانت أسس الإسلام هى التقية والخضوع للإمام والاستشهاد ، فالاستشهاد فى رأى « شريعاتى » هو أهمها ، لأنه المبدأ الذى يدفع المسلم إلى الحرب من غير تردد . ومن هذه الزاوية فإن الموت لا يختار الشهيد ، وإنما الشهيد هو الذى يختار الموت عن وعى . والمسألة هنا ليست مسألة تراجيدية ، وإنما هى مسألة نموذج يُحتذى ، لأن الشهادة بالدم أرفع درجات الكمال . ومعنى ذلك أن المسلم الحق هو الشهيد .

خلاصة القول إذن أن الأصولية الإسلامية تمزج المطلق بالنسبى ، والحقيقة الأبدية بالحقيقة العابرة ، وبذلك تدافع عن حقيقة لاهوتية ماضوية ، وكأنها رسالة أبدية موجهة ضد حقيقة لاهوتية راهنة ، فتعجز عن التعامل مع الوضع الراهن ، ليس لأنها مجاوزة لهذا الوضع ولكن لأنها تتحدث عن وضع ماضوى فتمنح مصداقية أبدية لرؤية نسبية . وفى هذا السياق تصبح الأصولية ممهدة لما أسميه : (صراع المطلقات) . وأقول الأصولية من غير ذكر للسمة الإسلامية : لأن هذه هى الأصُولية أيا كانت سمتها الدينية ، يهودية أو مسيحية أو إسلامية ، أو بوذية أو أية ملة أخرى .

وصراع المطلقات لا تستقيم معه الدعوة إلى سلام عالمى . فالسلام العالمى ليس ممكنا إلا بسلب الدوجما من الدين ، أى نفى الدوجماطيقية . وهذا النفى ليس ممكنا إلا بنفى علم اللاهوت وعلم الكلام بسبب أن مفهوم الحرب كامن فى هذين العلمين . ومن هذا فان الحوار الإسلامى المسيحى إذا أقيم على أسس هذين العلمين ، محكوم عليه بإفراز الأصولية المسيحية والإسلامية . ذلك أن الحوار يفترض التسامح ، أى يفترض مشروعية الرأى المخالف . فإذا ارتقى الرأى والرأى المخالف إلى مستوى المطلق ، تحول الحوار إلى نقيضه ، أى إلى صراع ، لأن المطلق بحكم طبيعته ، لايقبل التعدد . والمفارقة هنا أن تعدد المطلقات مُمَهِّد للمطلقات . ومن شأن هذا التهديد أن يقضى مطلقٌ على باقى المطلقات ــ وهذا هو منطق حوار الأديان وهو أقوى من القصد الطيب من هذا الحوار .

● ألقى هذا البحث فى (الملتقى الإسلامى المسيحى الخامس) الذى انعقد فى تونس فى الفترة من ٤ ـ ٩ نوفمبر ١٩٩١ ، بتنظيم من « مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية وبمساندة من مؤسسة كونراد أديناور بجمهورية ألمانيا الاتحادية .

بـدر نشـأت

اللــــذة

وقفت اطرق الباب .. الباب عملاق .. متصل بالسماء .. منتصب فى الفضاء . لا جدران من حوله .. صمت وظلام .

قلت لنفسى .. يجب أن ادخل من المكان المخصص للدخول .. وأن الذين توفوا لا يسكنون السماء كنجوم ويطلون علينا .

كنت أعرف أن جميع الاقفال قد نامت فى الابواب .. وأن البيوت العتيقة فارغة القاعات مبتلة بضوء القمر تستند إلى ظلالها الشاحبة ..

استوقفتنى جملة منقوشة على الباب .. تقول إنه يفضى إلى الميناء العظيم .. فى الأرض التى تحب الصمت ..

ورأيته هناك ..

كان على البعد منحنيا عند حافة البحر الأخضر .. خلته يخلع آثامه ليغسلها .. ولكنه كان منكبا على الموج يشرب كحوت ..

بدت لى ملامح وجهه لا تفترق كثيرا عن ملامحى .. وايقنت أن انا .. هو الذى هنا .. وأن الذى هناك .. هو أنا ..

كيف خرج إلى هذا الداخل ؟ .. هل ضرب لنفسه شعاعا صعد عليه .. أم تسلل عبر دخان إحدى المباخر السبع ..

كان لابد لاحد أن يوقفه .. تشبثت بالباب .. صرخت فى الفضاء .. افتحوا .. افتحوا .. إننى بالداخل .. أريد أن ادخل .

انحدرت الكلمات بسرعة على لسانى وانشقت بها الشفتان .. ولكنها خرجت خرساء وتساقطت ميتة فى السكون .. دون أجنحة ..

وفى البحر رأيته .. كان غريقا مستقر الجسد فى القاع .. يطالعنى بشحوب وجهه وجحوظ عينيه .. وشعره ينساب متماوجا مع الماء سابحا كالعشب ..

مددت يدى إلى الموج أنتشله .. لكنه انتفض فجأة .. سمكة ضربت بذيلها الماء وانفلتت .. وخرج مبتلا عاريا يجرى على امتداد الرمل ..

صحت من خلفه .. يا ابن أبى .. يا آخر .. يا أنا .. عد إلىّ .. لكن هتافا مدويا تردد باسمى .. تهليل وتصفيق .. وكان فى الماء يشقه .. الذراعان آلتان سريعتان .. والرأس تغطس وتظهر .. ما إن يلمس الحائط حتى ينقلب عائدا والرذاذ يتصاعد والصيحات تتعالى ..

صرخ أبى :

ــ تترك درسك .. وتعود بخيط على صدرك ...

وفى ركن الوحدة .. انتحيت به أقول :

ــ هو على حق ..

إلا أنه ثار وغضب .. قال إنه ترك لى الكتب .. على أن أترك له اللذة .. وإن كنت أبحث عن السر فهو يبحث عن المعنى .. وإن الجياد على خط السباق متحفزة تهمهم .. وإن كل النساء تحت الثياب عاريات .. والموائد الملكية قد انتصبت والأميرات منتظرات .. وإن الصقر إن شق أغوار السماء لا تعود أمه تعرف اسمه ..

كنت أعرف أنه لا يكذب .. فأسرعت أعدو خلف الشمس المنحدرة لطلب منها أن تتمهل .. انتظر عند أعالى النهر أسراب الطيور وهى تقبل . أقف عند مفترق الطرق أسأل الأرواح الطيبة .. أين سكة السلامة ؟ .. أين سكة الندامة ؟ .. وأين سكة الذى راح ولم يعد ؟ ..

وفى الليلة الشتائية والريح تعصف بغرفتنا .. وأبى قد حدد إقامتنا فالامتحان قريب .. مضى يخطو كنمر حبيس ارتسم على شفتيه خط ألم ملتو وهو يقول :

ــ ماذا يفيد المشنوق معرفة قوة الحبل ؟ ..

لم أرد عليه .. ظلت جملته فى الغرفة معلقة .. مدلاة من مشنقة .. أحسست به مهموما يفتش فى الأفكار .. سألته :

ــ ماذا وجدت ؟

ــ المهم هو الذى لم أجده .. دعنا نرحل من هذا المكان ..

قلت :

ــ لكن الزمان لن يرحل ..

اطرق برأسه إلى الأرض وارتدى وجهه وجوما حزينا كمن أقام بقلبه سرادقا يتلقى فيه العزاء .. على أن الرجال الذين أقبلوا فى الملابس الغامقة يحجلون كأغربة .. اجتمعوا بأبى وراء الباب الخلفى فى الطابق السفلى .. ونجحوا فى أن يصعدوا الدرج خفية ويقتحموا غرفتى .. يحيطون بجثتى .. أرجلهم فى النور قريبة ممتدة .. وجوههم فى العتمة مبهمة مختفية .. وأصواتهم كأوامر الحرب ..

ثم وقفوا بأجساد هم يطلون من فوقى بملابس بيضاء وأفواه بكماء .. بينما النور الثاقب يتدلى من كل مكان ويتوهج .. كان يشبه النور المتدفق بخط الأفق .. ألوانه جميلة مفرحة .. تتصاعد فى السماء بريئة مزخرفة .. صواريخ منطلقة فى احتفال بهيج ..

لكن المكان غشاه دوى انفجار وزوبعة غبار .. وصرخ جندى إلى جوارى بألم رهيب .. إذ وجد نفسه بقدم واحدة .. سألته ماذا حدث ؟ .. لكنه لم يرد .. انطلق يزحف بجنون خلف قدمه الأخرى الشاردة .. الدوى يقترب والسماء تحترق .. والقذائف تنهمر فوق رءوسنا كأنها معنونة بأسمائنا ..

واتصل بالأفق صف متلاحق من وحوش معدنية ضخمة تقبل وتهدر .. أحسست به ينفصل عنى .. ينطلق

فجأة كمجنون يعدو .. سيل الرصاص يرشق الأرض والحصو والرمل .. ابتلعه الظلام ثم برز كفهد يعتلى اولها .. ويرمى شيئا بداخلها ..

هزنا انفجار .. ودوت بيننا صيحات انتصار .. قال ابى .. نعلقها إلى جوار الأخرى .. وكان الخيط أزرق ينتهى بشىء يلمع ..

غير أن العرافة العجوز شدت كفى .. وكشف الضوء وجهى .. وصعد صوتها أجش آتيا من جوف بئر .. يحيا المرء مرة ولا يعيش اخرى لينعم بما خبر وجرب .. اسمع يا بنى .. لا تنم تحت شجرة فاكهتها لا تؤكل .. لا تشرب من عين ماؤها لا يؤهل .. وإن نزلت بأودية الملح الظامية .. فاخفض ثوبك فالشوق عظيم إلى الأعضاء النامية .. أن رفت طيور السماء بأرض فلا تتوغل .. إن لاح لك الفجر عالقا بباب كهف فلا تدخل .. واحذر فتاة باسقة كئوسها فائرة .. تغمسك فى بحيرة العيون تسحبك إلى خدرها وتطلعك على صدرها .. فإن أنت اقبلت .. تكون اربطة حصانك قد حلت .. وجعبة سهامك قد فرغت .. ويصير نهارك ليلا أسود وارضك زلقة لا يثبت فوقها القدم ..

ونظرت بخوف إلى الأرض من حولنا .. كانت خضراء فى بريق الشمس وأبى يسوق سيارتنا .. وتلوح على البعد معالم قريتنا .. فغمرتنى راحة الأمن وحنين الأهل واخذتنى البهجة .. عائد تبدت له مشارف القاهرة فى نافذة الطائرة ..

لكن الحزن كان يسبقنا كل صباح إلى مخدعها .. نتسلل واجمين نطل عليها .. تجهد العينان الراقدتان فى التعرف علينا .. ترتفع اليد وتنحدر .. ينطلق الصوت وينهزم .. ونحس بأنفاس الموت تتمطى فى الغرفة وتتحين الفرصة ..

نقبل اليد ونخفى الدمع .. يا أمنا الحنون .. ما الداء ؟ .. اين مكان الدواء ؟ .. نطير إلى أوكار النسور .. نغوص إلى محار البحور .. نشق أحراش الغابات .. نجوب بحار سندباد .. نرمى بجوهرة التنين تحت اقدام الساحرة .. نحضر قلب الأفعى ذات الرءوس السبعة ..

ويتردد الفحيح بين الوديان .. يتخبط الصراخ ويبرز فجأة بجسده الضخم يحجب الضوء .. لهاثه الملتهب يلفحنى .. أبى خلف جريدة الصباح لا يسمعنى .. ويملأ الفراغ صوت مدرس العلوم الجهورى .. وعاشت الديناصورات تسعى على اليابسة .. تسبح فى الماء .. تطير فى الهواء وتسيطر على كل مكان .. ونرى فى تشابه تركيب جسد طفل الإنسان وطفل القردة العليا انتسابهما إلى أصل مشترك ..

ورأيناه ..

أصر زملاء الدرس على أن نزور جدنا القديم . كان بشعره الكثيف منهزما خلف القضبان .. همهم بفرح حين رآنا وابتسمت العينان .. قدمنا له الموز والحلوى .. وأوصينا به الحراس ..

وفى المساء ظللنا نتجادل بعيون ساهرة .. وأبى يتوعد ويصرخ قلت لا تتأخر بعد العاشرة .. ويغلق الباب .. لكن الآخر يتأفف ويرفض .. فنحن واللذة الكبرى على موعد .. كان واقفا يتقد .. عود حديد يحمر ويتلهب .. صحت فيه :

غريبا يتكشف لك لأول مرة ؟ .. فرخ وليد تكسرت من عالما حوله البيضة ؟ .. تحير قليلا .. لكنه قال :

لاحقها خلف النهر وعبر الحقل وفوق العشب .. حتى انتهينا إلى عتمة الجرن فاستلقت بظهرها على كومة تبن .. وتالق بالعيون ذعر واشتهاء .. ويدها الممتدة ترفع عود قش إلى صدرى .. ليوقفنى .. وها نحن نعود البيوت هى البيوت .. وعبق اللقاء فى المكان لم يتبدل .. وفى الزمان لم يرحل .. الريح أن حضرت إلى أرضنا تتوق إلى شجرة الجميز .. وأنا أتوق إليها .. كيف تنسى اندفاع القطار فى جوف النفق .. تهدل شعر الشمس وهى تركب بنصفها جسد الأفق .. انطباق بطن الأرض .. على عود النبت ..

قلت أقاطعه :

ــ أنت تحلم .. ألا تحس بالحاضر يمر بنا الآن وهو يدخل إلى الوجود .. قد لا تتمكن ..

ــ لا .. مقدمة السفينة تمخر كل البحار .. سيدة الضوء لا يوقفها جدار .. جنية الأرض تقبل من اللا مكان منسلة فى النسيم مختفية فى الطل لا تبصرها أى عين .. دعنى .. فقد أزف موعدها وارتمى الثوب على يدها .. تنتظرنى أقبل فى التو مسرعا كفرس الملك ..

وانفتح الباب .. أبى أطل برأسه يأمر :

ــ جهز حقيبتك .. سنرحل ..

فاجأنا النبأ ..

كان عند شباك السماء يحلم .. امتدت قبضته تدفع الشمس إلى الخلف .. تود الزمن أن يرتد .. وقف ينعى أماله الضائعة ورغباته المنسلة .. وظل يائسا يتلفت حوله .. راع ضرير يبحث عن خرافه الضالة ..

ــ لن نذهب .. اعتدت أن تقاومنى وأن تحرجنى .. فى آخر ليلة تعرت أمامك المرأة .. فأخذك الرعب .. هل كانت

ــ قد لا تجد حشرة .. فى كل حفرة .. واسمع الآن .. كيف تنسى ليلة العمر واللذة البكر .. وأنا أنطلق خلفها تحت قمر تلثم بغيمة .. المطر ينهمر والأرض مبتلة ..

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد صالح

المعلقـــة الثامنـــة

الوقوف على الأطلال

هؤلاء الذين ادّعوا أبوّتى :
الآباء البدلاء الذين تنازعوا قلبى ،
وأوسعونى محبتهم .
المتصدقون المنّانون البخلاء :
الذين قايضوا بميلادى فتات طعامهم ،
وفضل كسوتهم .
أى شىءٍ أكثر يطوّقون به عنقى ؟
أنا ذا على أطلالهم :
أنفض أضغاث أحلامى ،
وأطمس على القلب الذى عَلِقَهم .
أكشط أختامهم على الفخّار للهشّم ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والمسلّة المسروقة .
واعدّ عليهم حجارة المسجد ،
واتبوّا مقعدى من النار .
لا ادرك ثارى ولا أبلغ دمى .
كل أرضٍ مغتصبة ،
وكل حلمٍ مباع .

فى وصف الناقة

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتُ
ياخفيفاً خفت به الحركاتُ
ولهم فى خراجها ألفُ سهمٍ
وله فى غرامها حسراتُ

الشعراء الصعاليك

هل أدارى بصقتى فى الحلقِ ؟
أم أرمى بها ..
أبعد ممن أعطبوا روحى ؟
سأختار بديلاً يفضى ..
لعينيها ،
واغتال أبى .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

مصطفى صفوان

الحق .. أساس الاجتماع

يعلم[1] القارىء هذه الصيغة من صيغ القانون الرومانى التى استعادها الفيلسوف الإنجليزى « هوبز » : **السلطة لا الحقيقة ، هى التى تصنع القانون** . هذه القضية لا مجال للشك فى صحتها على المستوى الذى يقوم فيه القانون بتنظيم العلاقات بين الناس ، والحكم فى منازعاتهم . من هذه الزاوية نستطيع أن نقول إن الرأى النقيض الذى أعرب عنه فيلسوف إنجليزى آخر ، هو « لوك » ، إذ قال : « **القانون هو الذى يمنح السلطة** » ، لا يعدو ، رغم التناقض الظاهر ، أن يكون صياغة ، لقانون وضعى آخر ، وإن يكن قانونا دستوريا ، يستهدف كذلك تنظيم العلاقات بين الناس ، وبالذات بين الرعية وإمارة الحاكم ، المعروفة باسم التكليف »

يبقى أن مسألة الحقيقة التى ينحيها الرأى الأول صراحة والثانى ضمنا ، لا تلبث أن تعود حين يتعلق الأمر بالسؤال عن الشرعية ، سواء كانت شرعية السلطة التى تصنع القانون ، أو شرعية القانون الذى يمنح السلطة .

من أين تأتى هذه الشرعية إن لم تأت من كائن يقع الإجماع على تعريفه بمصداقيته المطلقة ؟ أى من كائن لا يمكن أن يدخل فى عداد الجماعة فما من إنسان ناطق ، ولو كان ملكا أو حاكما ، يعلو على المكر ، أو مظنة المكر .

الله وحده ينفرد بالحق « ولا يلعب بالزهر » وحدانيته مستمدة من كونه وحده يقول الحق . وأى دليل أقوى على مصداقيته - فى حين أن الحقيقة لا ضامن لها سوى الكلمة - من كون الدنيا والتاريخ لا يحدث فيهما حادث إلا ما سبقت إلى قوله كلمتُه ؟ هذا بالفعل هو مدار التحدّى الذى قذف به رب الأديان السماوية فى وجه الآلهة

● هذا المقال يضم صفحات من كتاب للكاتب سوف يصدر باللغة الفرنسية .

الزائفة ، فى حضور شعبه شاهداً (سفر إشعيا ، الإصحاح الأربعون) .

فإذا عدنا إلى القانون الرومانى رأينا ، « دونالد كلى » فى كتاب صدر له عام ١٩٩٠ عن دار « هارفارد » بعنوان « الناموس الإنسانى » ، رأيناه يقول :

إن النظام الاجتماعى عامةً لم يكن فى نظرة الرومان ظاهرة طبيعية ، بل نتيجةً من نتائج الجهد الإنسانى ، فعلا من أفعال (الإيمان) الذى كان الرومان يعدونه فضيلة مركزية ،اجتماعية وسياسية بقدر ما هى خلقية ودينية ، وما استطاع علم التشريع أبدا أن يفلت من هذه المقدمة .

إن الأمر ، أمر الحياة الاجتماعية ، يدور هنا حول ما سماه الشاعر الفرنسى « بول فاليرى » ، باسم التصديق المبدئى (فيدوسيا) . ويجدر بنا أن نذكر هنا فقرة كتبها ، فيما يشبه التنبؤ ، بإحدى مذكراته ، عنوانها : « أعتقد » :

« إنى أعتقد أن هذه الأساطير الكبرى المعروفة باسم الفلسفة والتاريخ ، آيلة قريباً إلى الانحلال ، أو الزوال ، أو التحول .

أساطير ، أى خَلْقٌ للتصديق ، أى لُغة .

لهذا سوف تحل محل الفلسفة والتاريخ حلولا يزيد أو ينقص دراسةُ قيم الكلمة ـ دراسة سوف تُدرج مصنفات هذين النوعين بين الرواية والأشعار دون أن ننسى الكتب المقدسة ، وعلم الآلهيات ، الخ ... ـ جميع مكتبة التصديق »

فإذا أردنا أن نرى أين يتجلى فعل هذا التصديق المبدئى أشد تجلٍّ ، رأيناه فى مجال الضمان الذى تستند إليه قيمة النقود ، وهو ما أعرب عنه « كونترو فيتش » فى كتابه عن « فردريك الثانى » ، ملك صقلية فى القرن الثانى عشر ، إذ قال :

« إن قيمة النقود كانت تضمنها فى جميع العصور الدينية بطريقة أو بأخرى الكينونة الإلٓهية ، التى كان يؤمن بها الشعب . فالحيوان الطوطمى يضمن قيم العلامات النقدية البدائية ، كما يضمن إلٓه المدينة النقود الإغريقية . وكذلك فى روما ، كانت صور الأباطرة المؤلّهين ، ثم صورة المنقذ (أى المسيح) شاهداً ، ضمن علامات ورموز أخرى ، على قيمة النقود فى العصور الوسطى » .

لهذا لم يكن عجبا أن نعلم أن النقود كانت تصكّ قديما فى المعابد . ويخطىء القارىء لو ظن أن الأمور تختلف اليوم اختلافا جوهريا . يكفى أن أذكر له شهادة وردت على لسان « ريتشارد سايرون » الذى اشتغل مساعدا خاصا للسيد « فولكر » ، المدير الأسبق لبنك الاحتياط الاتحادى بالولايات المتحدة ، نقلا عن كتاب « وليم جرايدر » « أسرار المعبد ، أو كيف يدير الاحتياط الاتحادى شئون البلد » الذى صدر عام ١٩٨٧ فى نيويورك ولندن وغيرهما . قال :

« إن النسق يشبه تمام الشبه نسق الكنيسة . وربما كان هذا هو السبب الذى يجعلنى أشعر فيه بهذه الراحة . فهناك البابا ، الرئيس ، ومجمع الكرادلة ، حكام البنوك ورؤساؤها ؛ ثم القسس ، وكبار الموظفين .. لا بل نحن نملك أيضا طرقا من طرق الفكر الدينى ، مثل اليسوعيين ، والفرنسيسكان ، والدومينيكان ، سوى أننا نسميهم البراجماتيين ، والنقوديين (مونيتاريست) والكينزيين المحدثين » .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن الحديث هنا عن « **تطور علمانى** » حديث أجوف . فالأمر لا يتعلق بتطوّر ما ، أيا كان الاتجاه الذى تراه لهذا التطور ، بل بضغط تخضع له كل مؤسسة إنسانية . ضغط لا هو بضغط العرف أو المأثور أو السلف أو التاريخ ، أو هو ـ وراء هذا كله ـ ضغط تمليه بنية العلاقة التى تربط الإنسان ، لا بالزمن ، بل باللغة ، من حيث تتجسد فى الكلمة بما هى صادقة أو كاذبة .

ولكن ما معنى هذا كله ؟ إذا كان الحق هو أساس اندراجنا فى جماعة واحدة ، وإذا كان هو أساس التداول بيننا ، سواء تداول النقود ، أو تبادل الكلمة ، فهل يعنى ذلك أن كلا منا ملزم باتباع معايير « قبيلته » ؟

كلا ، بل إن القارىء لو أمعن قراءة ما سبق لتبين أن الأخذ بالإجماع ، دليلاً على الحق ، مغالطةٌ . وربما كان الأصدق قول القائل : **حيث الإجماع ، هناك الإثم** . ألم نر أمما بأسرها تجمع على عقاب كان شرًّا من الجريمة ؟

نعم ، إن الحق هو الأساس الذى تستمد منه شرعيتها كل سلطة ، سياسية كانت أو دينية ، وسواء أكانت تلك السلطة التى تملى القانون ، أو التى يمليها القانون . ولكن الكلام باسم الحق ينقلب إلى شرّ محض ، إذا هو ادعى الحجْر على العقل ، الذى لا يملك أحد سبيلا غيره إلى معرفة الحقائق ... ولو ضلّ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سعيد الكفراوى

فى حضرة الملائكة

إلى أخى عبد الحكيم قاسم . فى ذكراه .

نلعب كالعادة كل ضحوية .

نرسم بالحجارة على الأرض دارًا ، بها قاعة للنوم ، وحجرة للمسافرين . ومجلساً بمساند من الطوب الأخضر ، مفروشة أرضه بورق الصفصاف والتوت ، ونشتل حول الدار سوراً من الفروع المزهرة ونسميه الجنينة ، ثم أكتب أنا على بابها بخط يدى « دار العريس » .

أختى « الطاهرة » تجلب الماء من النهر بدلو مثقوب يخر ، فيغرق شعرها وتضحك « مديحة » ، بنت عمى — العروسة — التى تجلس فى الجلوة بعد أن زجّجت لها أختى عينيها بالكحل ، وحمّرت خديها وشفتيها بالورق الملّون ، تنتظر دخولى قادماً من عند سور الجنينة ، شابكا طرفى بفتحة الثوب ، عاملا جلبابى بذّلة ببنطلون قصير .

صاحت أختى وقد أشارت ناحيتى :

— العريس وصل .

وأطلقت زغرودة بصوتها النحيل فجلجلتْ فى الفضاء ، وعلى النهر ، والحقل ، وحتى السماء العالية . ساعتها بدت الدنيا فى عينى كأنها الظلّ الذى يظلل الناس الماشين .

جلستُ أمام الدار أتأملُ أختى التى أغرقتها الشمس ، ورمت بظلها على الأرض ، وهى ترسم على التراب أقداما صغيرة بجسمها النحيل فى إيقاع رقصة الفرح ، يتوهج وجهها بضوء شمس الضحوية ، تتطوح ضفيرتاها حولها ، وقد شبكت فيهما زهرات بيضاء من أرض الجنينة ، تغنى فى النور ، وكأنها تغنى لشمسها الحرة التى تزورنا كل يوم .

— قوم يا عريس ادخل على عروستك .

دق قلبى وعرقتُ ، وركبنى الخجل . نهضتُ ببدنى ،

وانزلتُ جلبابى ، ودخلتُ من باب الدار الصغيرة ، وجلستُ بجانب بنت عمى التى بدت للحظة مكسوفة . تأملتُ عينيها الواسعتين ، وشعرتُ كأننى أراهما لأول مرة . كانتا فى سواد الليل ، وكانتا تضحكان .

ضحكت « الطاهرة » من جديد ، وقد ألقت بنفسها فى بحر اللعبة ، وأحسستُ كأنها هى العروسة ، تعيش فرحتها الحيّة ، فأحببتُ أختى أكثر من كل يوم .

أشارتْ « الطاهرة » ناحيتنا .

— يا الله قوموا ناموا . الليلة ليلة الدخلة . هاروح أجيب لكم حلة الاتفاق . نمنا على الأرض تسترنا الفروع الخضراء . وتوجهتْ هى ناحية الحديقة ، وتكورت ثم نفذت من سور الليمون . كنتُ أعرف أن الحديقة منوّرة بالثمر الأصفر كمصابيح الفرح ، يتخللها هواء طرى ، وتكتسى أرضها بالعشب ، وبالظل المنقوش ببقع شمس الضحى .

عادت وقد جمعت البرتقال فى الدلو .

كنا نائمين يدى تحت رأس بنت عمى ، وذراعى الأخرى على جبهتى . كانت أختى ما تزال تطلق غناءها . وتصفق بيديها .

أحاطتنا بسور من البرتقال المنوّر كالمصابيح ، وقشّرت واحدة ، قسمتها نصفين ، أعطتْ لى نصفاً ، وللعروسة نصفاً . كانت البرتقالة حيّة ، سال منها الدم ، ولوّن كف البنت الصغيرة فصاحت :

— برتقال بدمه .

كان الهواء قد بدأ يطيب ، ويضرب رأسى .

وكانت الشمس تنير البرتقال ملتزال ، وتحوله إلى شموس صغيرة طارت من أمام عينى ، فمددت يدى أحاول أن أمسكها ، لكنها زاغت منى ، وكنت أحاول النهوض لكن رأسى لم تطاوعنى ، ورأيتنى أعدو على جسر النهر ، تفاجئنى الملكة التى تحكى لى حكاياتها جدتى ، تخرج بعريها متوجة بحبات البرتقال ، تغنى غناءها الذى يصلنى مختلطا بالعطر الذى يقابلنا على السكك كلما اجتزنا البستان . مثقل الجفون لا أرى سوى رَمْح الملكة ، ولا أسمع إلا صوت الغناء الجميل .

هيه .. من الذى يعدو ناحيتنا من أرض البستان ؟ .

يأتى متسللا كذئب البرارى دافعا من أمام وجهه الخشن ، وعينيه اللافحتين الفروع . أتيا ناحية دارنا الصغيرة ، المخططةبالحجر .

عمى « حامد » !.. أبو « مديحة » العروسة ! .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كان عمى يقف على رءوسنا يمسح المكان بعينين تطلقان الشرر له شكل القط البرى بعينيه الصفراوين ، وشاربه الكث الذى يغطى فمه .

كان فخذى مكشوفاً ، يستلقى على فخذ البنت المكشوف أيضا . سحبتُ يدى من تحت رأسها ، ووضعتها على صدرها ، عندما جاءت ضربة العصا تلسعنى فزعت وسحبت يدى ، وانتفضنا واقفين .

— يا أولاد الزوانى .

وكبش ضفائر البنتين وسحبهما على تراب الجسر . جريتُ على خطى البدنين ، أمدُ يدى صارخاً .

— كنا بنلعب يا عمى ، والله كنا بنلعب .

تركتْ يده ضفيرتى « الطاهرة » ، وعندما اقترب منى ، لكمنى بكلوة يده ، فهويت على رمل الجسر . وقد بدأ دمى ينزف ، وينسال على جانب فمى .

أحسست بطعم التراب فى حلقى ، تأتينى استغاثات البنتين من على النهر ، ومن أرض البستان . كنتُ أتمنى أن يتركهما لوجه الله تعالى ، وكنتُ أسمعنى أردد بفحمة البكاء «كنا بنلعب يا عمى ، والله كنا بنلعب» .

كنتُ أراهم يغيبون عن عينى ، وأنا أولول وحيداً ، تجمع يدى ثمرات البرتقال الصغيرة ، وتلقى بها للنهر ثمرة وراء ثمرة .

تسللت للدار ، وكمنتُ خلف زكيبة القمح المركونة وراء باب قاعة الخبيز . رأيتهم يتحلقون ، تقترب رءوسهم من بعضها ، وتشوّح أياديهم وأكفهم التى لها أصابع تنتهى بأظافر كمخالب الطير .

كان أبى «كبير العائلة» يجلس على دكة النورج المركونة فى الباحة ، يضع عباءته الكشمير على ظهر الدكة ، ويفرك بأصابعه طوبة حتى فتتها ورمى بها ناحية شعاع الشمس فرأيت ذراتها تتماوج ، ثم تضيع .

وكانت أمى تقف بالقرب من زير الماء .

أمى التى ستسعفنى وتأخذ بيدى ، والتى أراها مستغيثة بخوفها ، يأتيها النور من شرّاعة الباب فيكشف عن جدائلها التى بدأت تشيب . أمى التى كنتُ أنام على فخذها عند عتبة الباب ، أمام جامع «أبو حسين» أقصّ عليها ما قرأت من قصص الأولياء ، وأحكى لها عن معجزاتهم ، والتى كانت تعشق بشكل خاص قصة سيدنا «إبراهيم الدسوقى» رضوان الله عليه ، والتى كانت تقول لى كل مرة راجية : «قول يا «على» عمل إيه سيدك «إبراهيم» مع التمساح ؟» ، وأمط رقبتى ، وأعتدل مضخما صوتى الرفيع وأقص عليها : «لما خطف التمساح الصبى ، جاءت أمه المذعورة لسيدنا «إبراهيم» الولى الطيب ، فأرسل نقيبه ونادى بشاطىء البحر : معشر التماسيح من ابتلع الصبى فليطلع به ، فطلع التمساح ، ومشى معه إلى الشيخ . فأمره أن يلفظ الصبى فلفظه حيّا بإذن واحد أحد ، ثم قال للتمساح : «مت بإذن الله فمات» . تبكى أمى وتمسح دمعتها بطرحتها ، وأسمعها تهمس : «سبحان الله القادر» . ثم تطبطب على ظهرى ، وتتأملنى مزهوة وتقول لى : «الله يبارك فيك ، ويطرح البركة من حواليك يا «على» يا ابن بطنى» .

رفس عمى الزيرَ فكسره ، وانسال الماء فى بحراية القاعة فنهضتْ امرأة عمى «أم مديحة» ، وانشغلت بنزح الماء ، وقد طاطأت رأسها ، واصفر لونها .

نظر أبى لعمى وقال له :

ــ أهدأ «يا حامد» أمال .

ــ أهدأ ازاى يا خويا .. انت لو شفتهم .

ــ دول عيال برده .

ــ عيال ؟ أدبحها بإيدى ، وادبحه ، وأتاوى رمتهم ، ولا لك عليه ديّة . أعرف أبى وقدرته على كبت عواطفه . وتلك البسمة المعلقة دوماً على شفتيه ، فى الصعب ، وفى الرضا .

قال لعمى :

ــ هوّن عليك يا راجل .

صمتوا لحظة جميعهم وكأنهم راحوا فى غفوة ، بعدها خرج لنا من قاعة الفرن . ذلك الصوت الذى أعرفه ، والذى يأتينى فى المنام ، الصوت الذى علمنى الحكايا كلها قبل أن تختلط أحوال صاحبته . صوت جدتى

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

« هانم » التى مشتْ فى الزمن مائة من السنين ، ترقد على ظهر الفرن ملفوفة بلحافها الكالح ، تغيبُ عنّا بالأيام ، ثم تعود صافية الذهن تستعيد أيام طفولتها ، وأيام عُرسها البعيد ، تنادى على جدى الذى مات فى الزمن القديم . ادخل عليها فى غبشة القاعة ، وأتحسس بيدى ظهر الفرن فإذا ما عثرتُ عليها امسكتُ بكيس من العظام .

— ستى

— مين ؟

— أنا « على » .

— « على » ؟ « على » مين ؟ .

وتروح منى ، وتألف عينى الظلام ، وأراها فى لفة السنين تتطلع ناحيتى بعينين تبرقان ، صغيرة فى حجم عيّل صغير ، وقد انطوت على نفسها .

خرج صوتها للرجال فى الباحة .

— طاهروهم « يا سليم » طاهروهم يا ابنى .. طاهر البنت تبرد .

همّ أبى وهمس لنفسه .

— الختان .

عبرت الكلمة من عندهم حتى مخبئى فلم افهم . نهض أبى صائحا .

— نادوا « خالد » حلاق الصحة .

خرجت من الدار أم « مديحة » ، ولمحتُها على العتبة تلتفت ناحية البنتين المقيدتين بحبل التيل ، والملقاتين على باب الزريبة كومتين من متاع قديم ، مهمل وخارج الحسبان .

« خالد » ، حلاق الصحة يقرع الباب بمقرعته التى على شكل كفّ اليد المطبقة ، يتنحنح ويدفع الباب داخلا ، قائلا « يا ساتر » . يرى أبى جالسا على دكة النورج ، وأمى واقفة بجانب الزير ما تزال ، وعمى ينفخ من منخريه الغضب .

— خيرا ؟ أم « مديحة »قالت لى ...

قالها « خالد » وجلس بجوار أبى .

شوّح عمى « حامد » بيده فى وجه الرجل وصاح :

— قوم يا أسطى « خالد » شوف شغلك .

وضع الأسطى « خالد » على حمالة الزير حقيبة من الكاكى الكالح . تلتمع بنقط الزيت ، مشبوكة بسحابة نحاسية مطموسة . رأيته يخرج الموس ، ويفتحه ، فيلمع فى شعاع الشمس ، ثم يدس يده ويخرج مسنا ينقط عليه نقطا من الزيت . يبدأ فى شحذ الموس شحذات باردةً ، وناعمة ، تنفذ فى التراب ، والجدران ، والفراغ فى الباحة ، فى الأبدان الحية ، المتوترة ، ترتفع مع عامود العفرة الذى يزوبع بزوبعة صغيرة دائخة فى ساحة الحارة . الموس يُسَنُّ على بدنى فيقشعر جلدى ، وتضنينى شهقات البنتين — أنا — أسير الجحر الذى ألبد بداخله .

ماءتْ قطة الدار مواء متضرعا ذليلا ، فهشتها الخالة « نور » التى حضرت على عجل :

— بسْ الله يلعنك .

مرقتْ القطة مرفوعة الذيل ، متسلقة جدار الدار إلى السطوح .

أشار أبى إلى « عمى » فحمل البنتين وألقى بهما على دكة النورج ، وانتزعا عنهما سرواليهما .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تفزعان . عصفورتان فى القفص . تمدان الأكفّ كالمستغيثات . تشهقان ، وتدفق عيونهما الدموع .

ــ لا والنبى يابه . حرّمت .

اختى .. توامى .. « الطاهرة » .. كفى فى كفها ، واقدامها علامة الفرح على السكة ، وفى حضرتها أرى الملكة .

شُدت أفخاذ البنتين ، ورأيت ما لايرى ، فأغمضتُ عينى . نظرتُ وعرفتُ ، وخفتُ أن اصرخ .

شيئان كلسانى عصفورين . صغيران ، شاحبان ، ينامان على مخدة من لحم طرى له لون الدم . تمتد اليد وتمسك بطرف الشىء وتشده قليلا ، ويتسحب الموس فيجتزىء قطعة من لحم قلبى . انشطرُ واصبح عيالا كثيرين يتخبطون فى السكك المسدودة ، واشعرُ بغثيان يصعد من بطنى ، فيملأ خياشيمى ، برائحة الدم الآدمى المختلط برائحة الشيح ، والبخور وعرق الرجال فى باحة الدار .

رفعتُ وجهى وقد اظلم للحظة ، كأننى قد أصابتنى الدوخة ، وكانت كل الابواب أمامى مسدودة إلا من باب وراءه ضوء للنهار ، يأتينى صوت أبى « فين الولد ؟ .. هاتوا الولد » . كان إحساس غير صاف بالمهانة يضخ فى دمى ، وكان أحدهم يمضغ لحمى ويبتسم .

كدتُ اقع فتساندتُ على زكيبة القمح .

راحت الضحوية ، وغابتْ البنات عن عينى ، وغابت الملكة .

هل امُدّ يدى . واجمعُ البرتقال ، وألقى به للملكة الغائبة ؟

كأنما الدنيا تظلم امامى ، وأنا أحدق فى الباب الذى وراءه ألق النهار ، أتأملُ الكفّ الذى يأتى ناحيتى فينتزع خُصيتى اللتين أراهما موصولتين بشرايينى فأصرخُ صرخة اختلطت بصرخات أختىّ ، اللتين ينبثق من جرحيهما الدم من كتمة البنّ فى سواد النيلة ملطخاً .. قاعة المعاش .. سنين جدتى .. شارب عمى .. دكة الطهور .. هامة أبى .. دموع أمى التى تحولت لدم . أجدنى وقد دارت بى الدنيا فوقعتُ على الأرض فى هبدة لا أملك لها ردا ، يأتينى صوت أمى من الحلم .. من بحر الدم :

ــ « على » ، اسم النبى حارسك وصاينك . إلْحَق يا ابو « على » الولد سورق .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وســـــادة الهـــــاويـــة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حين تصير الشوارعُ لَدْنةً
يحكيان عن شهوة الأخضر
تَعِدُه بأنها لن تشرب من ماء النيل
حيث عرّتْ النسوةُ أفخاذهن
وانهمكن فى إزالة الدّهن عن صحنٍ نحاسى
(تصعدُ بالشهوة
تصعد بالكلمات إلى ذروة الأقلام
إنها الحدود التى لن تُوطَأ إلا بالشروخ
هل ستتلقاها عندئذٍ وسادةُ الهاوية
أم شجرةُ النار ؟
هكذا يدهمكَ الأبيضُ فتصير عوداً من البَخُور

وتعرف أنّك لستَ شهيداً

وأنّ الرائحةَ تحْذرُ الأماكنَ التى أخافُ

فيدخلها وجهى الذى لا تخافه الأماكنُ .

(وحين تدخلينَ زمنَ الأسرَّة

تبدو النوافذُ إطاراً للجدرانْ ...)

« كنت أُرتعش كالنّرد فى قبضة لاعب خاسر* »

(ولقد كنتِ تحبين هذه اللحظة

حين تصير الأجساد دواماتٍ

تهاجرُ اللغةُ

ترقبكِ من فوق الأرفف بأعينٍ معتلَّةٍ

تبين الظلالُ عن نفسها ، تتقدمُ نحو ذراعيكِ

وكلاعبةٍ ماهرةٍ تزاوجينها على الحوائط ..)

فى صمتْ

كصمتِ قطنةٍ مبتلَّةْ .

لم يكن رائحةً قَشَّرتْ رُكامَها

كان كأصابع غُمِستْ فى مَرق النشوة

حاراً كالموت ...

هل ما زالت هناك أزمنة لم تشربها الأماكنُ ؟
أزمنة مترعة كالصبار

شفيفة كقطٍ يسترخى على عتبة البيت ..
الربيعُ ورقة حنّكتها الريحُ
ولن يسعكِ النزولَ إلى بئرٍ فالماءُ حالكٌ هناك
والبئرُ ليس سوى شفتينٍ بلهاوين ...
(لقد عشتُ طويلا
حتى أننى لا أتذكر بيتاً خالصاً
أو شخصاً خالصاً)
أعدتُ ترتيب حجرتى مئات المرات
غير أن النافذة ما زالت فى مكانها .
فى مواسم متلاحقة
كان الصغار يتراكمون فى الغرف المجاوره
حيث أنفاسهم مزيج من الحلوى ورماد النشوة البكر
(والصدر المريض
يخشّه اليودُ
ثقيلاً كالهجرات ...)
أعرف كيف أحفر أخاديدى
كدبوسٍ ساخن يغوص فى صديد البثور
وهذا الألمُ البدائىُّ ممتع وميِّت .
كورينى كالرحم
لا شىء يسترنى
إذ تعرينى الكلمات ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لطفى الخولى

تساؤلات
حول الفكر العربى المعاصر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تكشف دراسة تاريخ العرب بعد ظهور الإسلام عن ظاهرة مافتئت تتكرر على امتداد خمسة عشر قرنا من الزمان، وهى فترة تمتلىء بين آن وآخر بالشخصيات التاريخية الكبرى ، غير أنه لوحظ أنه ما إن تغادر كل شخصية كبرى مكانها على المسرح حتى ينحدر العالم العربى من القمة نحو أغوار ووديان شديدة الانحدار ، وذلك يعنى تدهورا عميقا فى أحوال العرب ، وأن ما حدث بالنسبة للأمويين فى الشام ، حدث للعباسيين فى العراق ، ثم أصاب الأمويين فى إسبانيا . كان العرب يبلغون ذروة القوة والمكانة على أيدى حكام مقتدرين ثم لا يلبثون أن يخسروا كل ما ظفروا به ، حالما يختفى هؤلاء الحكام .

نحاول فى هذه الورقة أن نلقى بعض الضوء على هذه الظاهرة من منظور محدد هو المنظور الثقافى الأعم ، طالما أن موضوع ندوتنا يركز على جذور الفكر العربى . وسوف نتحدث عن بعض جذور للفكر العربى ، وفق رؤية تاريخية ، تتناول النقاط الأربع التالية :

١ ـ تجربة الحضارة العربية الإسلامية فى فترات ازدهارها .

٢ ـ ميراث البداوة فى الفكر العربى : استمرار الصراع بين « القبلية » والأمة .

٣ ـ هيمنة الفكر الدينى السلفى : استمرار الصراع بين الماضى والمستقبل .

٤ ـ أزمة التيارات الفكرية الحديثة فى الفكر العربى .

١ ـ تجربة الحضارة العربية الإسلامية فى فترات ازدهارها :

لم يعد هناك جدال حول أن العرب أقاموا بعد ظهور الإسلام واحدة من أعظم الحضارات الإنسانية،وكان لهذه الحضارة فى إبان ازدهارها ، قيم ومآثر ، تجلت فيما يلى :

١ ـ أقام العرب امبراطورية شاسعة الأرجاء كانت وظلت متعددة الأعراق والأجناس . وتجلت المفارقة ، هنا ، في أن العرب كفرق كانوا أقلية سكانية في هذه الإمبراطورية .

٢ ـ مع ظهور بعض الحكام المستنيرين ، أظهر رجال العلم العرب والمسلمون ، رغبة عارمة في المعرفة ، دفعتهم إلى البحث في ميراث الحضارات السابقة على ظهور الإسلام) جمعوا الكتب ودرسوها، ونقلوا إلى العربية من لغات يونانية وفارسية وقبطية وسنسكريتية . تم ذلك في إطار احترامهم العميق لما خلف السابقون عليهم من تراث . فأشادوا بحكمة المصريين ، ولقبوا « أرسطو » بـ (المعلم الاول) وأخذوا من الهند بعض علومها ، ونقدوا جوانب أخرى في ثقافتها . كل ذلك ، مع علمهم بأن الكثير من الفلاسفة والعلماء والاطباء كانوا وثنيين . لقد كان المأمون يستقدم رجال العلم والمعرفة ، إلى بغداد ، دون نظر إلى جنسيتهم وديانتهم : فمنهم المسيحيون واليهود والمجوس . ولم يكن غريبا بعد ذلك أن تصبح اللغة العربية لغة العلم، قبل أن تصبح لغة الحديث .

٣ ـ في هذا السياق من الإقبال على المعرفة والتفاعل مع روافد الحضارة الإنسانية الأخرى ، قدم العرب والمسلمون إضافاتهم وإبداعاتهم . تكفى الإشارة إلى أسماء قليلة : « ابن سينا » و« ابن رشد » في الفلسفة ؛ كما ظهر علماء وأطباء عظام : في مجال العلم الرياضي والطبيعي ، كان هناك « ابن الهيثم » و« **الخوارزمي** » و« **البيروني** » ، « **ومسلمة المجريطي** » (من أهل قرطبة) . وفي الطب : « **أبو بكر الرازي** » و «**ابن النفيس** » الذي يعتبر رائدا في الدورة الدموية . وهناك « **جابر بن حيان** » أبو الكيمياء ، والذي طور نظريات اليونانيين والمصريين . وظلت مؤلفاته تؤثر مئات السنين في أوربا وآسيا . وهناك الجراح « **أبو القاسم القرطبي** » (القرن الرابع الهجري) . ويشار هنا إلى « **ابن البيطار** » الذي ولد في أواخر القرن السادس الهجري كأشهر علماء النبات . وقد ازدهر للنهج التجريبي في الكيمياء . واكتشفت مواد جديدة مازالت تحمل أسماءها العربية : الصودا والكحول والشراب القلوى .... الخ .

وفي عهد الدولة العباسية ، أدخل نظام تشريح الحيوانات ، بهدف ترقية الدراسات الطبية .

٤ ـ ثم تمثلت المأثرة الكبرى للحضارة العربية الإسلامية في أنها شكلت في عصرها حلقة التواصل وجسر الاتصال القوى بين الحضارات القديمة خاصة اليونانية من ناحية ، وبين الحضارة الأوربية من ناحية أخرى . وتم هذا من خلال التحام رافدها الخاص بأوربا التى كانت قد بدأت تنهض في أواخر العصر الوسيط . وإن إشارة قصيرة إلى «ابن رشد » الفيلسوف العربي المولود في قرطبة عام ١١٩٨ م . تغني عن التفصيل . فبينما كانت أفكاره تدان وتقاوم في الشرق العربي وتحرق كتبه في الأندلس ، كانت أوربا تعكف على نقل ما توصلت إليه من مؤلفاته . ونقلتها إلى اللاتينية . واستمرت تدرس رسميا في جامعاتها العديدة من عام ١٢٠٠ إلى عام ١٦٥٠ م . ولما كان «ابن رشد » هو رائد الفكر العقلي في الفلسفة العربية قد اعتبرت أفكاره ركيزة أساسية من ركائز حركة التنوير الأوربية .

هذا الجزء العقلاني في الفكر العربي أحاطت به كما نعلم ظروف مختلفة . أدت إلى ضموره المستمر . ولم يعد ، حتى اليوم ، مستقرا في تربة تسمح له بأن يحفر رافده العميق والجديد في تيار الفكر العالمي الحديث .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٢ ــ ميراث البداوة : واستمرار الصراع بين « القبلية » والأمة :

إن دور الإسلام في قيام الحضارة العربية الإسلامية هو أيضا أمر مسلم به . فقد اتخذ الإسلام موقفا سلبيا من البداوة ، ووجه العرب إلى الاستقلال والحياة المدنية . وأراد الإسلام أن يوحد القبائل العربية في أمة واحدة وتمكن من ذلك . غير أن الثقافة البدوية ظلت تفرض وجودها القوى ، خاصة في فترات الحرج ، التي كانت تعرض للدولة أو للدول العربية . وتم ذلك ــ إجمالا ــ على الوجه التالي :

على المستوى الاجتماعي : كان العرب ينقسمون إلى قبائل عديدة لا تكف عن التناحر إلا لتعود إليه،وقامت الخلافة على العصبية القبلية ، على الرغم من استنادها إلى مبررات دينية.وهذا يفسر لنا لماذا استحكم العداء بين عرب الشمال وعرب الجنوب . بين العدنانيين وبين القحطانيين ، بين أهل المدينة وأهل مكة ، وبين الأمويين والعباسيين . ووصلت الخلافات الداخلية إلى الأندلس ، فمزقت العرب شر ممزق . وامتدت الأحقاد القديمة بين عرب الشمال وعرب الجنوب إلى إسبانيا . وإن نظرة إلى مناهج حل الخلافات بين العرب المحدثين ،لتبين أن المنهج القبلي في حل الخلافات،بالاقتتال ، مازال قائما كميراث ثقيل من مرحلة البداوة . وأنه لم يحسم نهائيا لمصلحة الأمة ، وإن اتخذ صورا شتى في صراع العائلات والعشائر والطوائف والأحزاب .

٢ ــ على المستوى السياسي : لما كانت القبيلة هى الوحدة التى انبنى عليها نظام البدو الاجتماعي فقد تحتم لحمايتها من التفكك أن يرفع تاريخ القبيلة إلى مستوى الأسطورة . فقيل إن القبيلة ببطونها وأفخاذها ، وبالقبائل الضعيفة التى تنضم إليها ، إنما تنحدر جميعا من أب واحد وأم واحدة (وحدة الدم) . من هنا بدأ الدور الذى يلعبه شيخ القبيلة ، الذى أصبح يجسد القبيلة في شخصه . ويمتد هذا الدور إلى الخليفة الذى يحكم على أساس الملكية الوراثية تارة أو على أساس الحكم بالتفويض الإلٓهى تارة أخرى . إن هذا يفسر ــ حتى بعد أن استوطن قطاع كبير من العرب المدن ــ لماذا لم يكن للشعوب رأى فيمن يولى عليهم من الحكام والولاة وذلك يعنى استبعاد الجماهير من معادلة أى نظام للحكم .

٣ ــ على المستوى الثقافي (الحضاري العام) : لا تدخل الثقافة البدوية على أى وضع في دائرة الثقافات ، التى تفتح الطريق أمام نشأة وتطور وازدهار العلم ، في جانبيه النظرى والتطبيقى . وهذه قضية لاحظها « ابن خلدون » في (مقدمته) وذلك عندما قدم تفسيرا لتعامل العرب البدو مع بيئتهم الطبيعية والأرض التى يسكنونها ، ولماذا لا يبذلون جهدا في تحويلها وتعميرها ، كالزراع . فقد وصل هذا الأمر إلى أنه لما كان العرب أبعد الناس عن الصنائع ، فلأنهم كانوا أعرق في البداوة وأبعد عن العمران ، بل ربما دفع هذا « ابن خلدون » إلى أن يلاحظ أن حملة العلم في الأمة الإسلامية ، أكثرهم من العجم ، إلا في القليل النادر .

على أنه أيا ما كان الرأى فيما ذهب إليه ابن خلدون ، فإن الناس في مجتمع البداوة يميلون إلى رد مظاهر الكون إلى مبدأ واحد،وإلى عدد قليل من المبادىء . بمعنى أن البدوى لا يتعامل مع ظواهر الكون باعتبارها « صيرورة » Process الأمر الذى يؤدى إلى استبعاد أى مسعى

لاكتشاف القوانين التى تتحكم فى الظواهر الطبيعية . فهنا تغلق ساحة العلم والاجتهاد العلمى ، وينفتح الطريق أمام الفكر الغيبى . ويعاود هذا الموروث ظهوره فى ظروف التخلف التى عانى منها الوطن العربى . ويتخذ صورة إهدار لأهمية العمل المنتج ، ونسيان أن هذا العمل يشكل فى النهاية ، مصدر القيم الحضارية الأساسية فى أى مجتمع يسعى إلى تحصيل عناصر القوة الحقيقية فى عالم اليوم والغد معا .

٣ ــ ميراث الفكر السلفى ومصائر الصراع بين الماضى والمستقبل :

هناك اكثر من تيار للفكر السلفى فى استشراء الضعف الذى أصاب الدولة الإسلامية بعد انهيار الخلافة فى بغداد . ومع بداية انهيار الدولة الأموية فى الأندلس ، زادت سطوة الفكر السلفى . وبلغ أوج قوته على يد الإمام « ابو حامد الغزالى » (ت : ٥٠٥ هـ ــ ١١١١ م) ووجه الإمام الغزالى أشد ضرباته إلى الفلسفة والفلاسفة ، فاتهم « ابن سينا » و« ابن رشد » بالكفر ، بدعوى تأثرهم بالفكر اليونانى الوثنى . وكان هذا إيذانا بتجميد الفكر العقلانى ، والعودة إلى ما سمى بالأصول ، ثم القطيعة مع الثقافات غير الإسلامية . وفى نهاية العصور الوسطى ، دخل العالم العربى تحت حكم العثمانيين الذين جعلوا من المذهب السنى مؤسسة منيعة ــ لم يكن هناك من ينافسها ــ تساند وتثبت سلطانهم . وواقع الأمر أنه فى خلال الحقبة العثمانية لم يتميز العرب بفكر متميز جديد . ولم تقم فى بلادهم نهضة علمية . وعندما بدأت الدولة العثمانية تضعف . وبدأت فى الوقت ذاته الغزوات الاستعمارية للبلاد العربية ، ظهرت من داخل العالم العربى حركات دينية إسلامية مقاومة . فالحركة الوهابية اتجهت منذ ١٧٤٤ م إلى الخلاص من النير العثمانى . وفى الجزائر صمد ببطولة « عبد القادر الجزائرى » (١٨٣٢ ــ ١٨٤٧) وقاتل الغزو الفرنسى . وفى ليبيا تزعمت الحركة السنوسية (١٩١٢ ــ ١٩٢٥) حركة المقاومة المسلحة ضد الاستعمار . وفى السودان كانت هناك الحركة المهدية (١٨٨١ ــ ١٨٩٨) على أن جميع هذه الحركات،على الرغم من رصيدها البطولى فى الجهاد ، قاتلت بتأثير اتجاهات صوفية سنية تحت شعار المقاومة والعودة إلى الأصول . ومن ثم فقد كان الإحياء الذى مثلته « إحياء سلفيا » إذا صح التعبير . أخفق فى تحقيق أى قدر من التحديث يمكن هذه الحركات من استيعاب عناصر القوة المادية والمعنوية فى الحضارة الغربية . وبالتالى عجزت عن تحقيق أهدافها .

وفيما بين النصف الثانى من القرن التاسع عشر والعقد الأول من القرن العشرين ، ظهرت حركة للإصلاح الدينى ، كان أبرز قياداتها « جمال الدين الافغانى » و« محمد عبده » و« عبد الرحمن الكواكبى » . وقد عارضت الحركة الجديدة نهج الإحياء السلفى الذى سبقت الإشارة إليه ، والذى أسقط إسقاطا تاما الاعتراف بما للحضارة الغربية من منجزات . وعلى الرغم من ذلك ، فإن منهج التصالح مع الحضارة الغربية ، عند المصلحين المحدثين ، تمثل فى العمل على رد القيم والمنجزات الغربية إلى جذور أو أصول إسلامية . وكان هذا المنهج كفيلا بدفع حركة الإصلاح الدينى إلى مأزق حقيقى . فقد لاحظ بعض الباحثين أن هذا التيار ، إذا كان قد انتقى من الغرب ما بدا باهرا وظاهرا من أوجه حضارته : (الأساليب العسكرية والسياسية والاقتصادية) ، فإنه لم ينفذ مع ذلك إلى ما وراء تلك

الأساليب ، من غايات ومنطلقات ، ومن نظرة كونية جديدة للإنسان والحضارة والطبيعة ، مغايرة لكل ما سبقها من نظرات غيبية . ومن ثم سرعان ما تعرضت المعادلة التوفيقية إلى الانهيار ، تحت تأثير حاجتها فى كل فترة إلى التنقيح والمزيد من التنقيح بإعادة تفسير الإسلام عقليا ومدنيا وعلميا ثم ديمقراطيا ، حفاظا على منطلقها النظرى المبدئى القائل بأن الإسلام يتقبل كل ما هو صحيح وجوهرى وضرورى فى الحضارة الحديثة .

ومع ذلك سوف نشهد كيف انبعث هذا التيار التوفيقى مرة أخرى فى العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن . ولكن — ويا للمفارقة — على أيدى مفكرين كانوا فى نشأتهم الأولى من دعاة التيار الليبرالى، والتشدد فى الدعوة للحضارة الغربية . فمع هزيمة التيار العلمانى الذى عاش فترة قصيرة للغاية ، اتجه عدد من المفكرين والكتاب — إذا أخذنا حالة مصر — إلى طرح فكرة أنه مع ضرورة الإيمان بقيمة أساسية من قيم الحضارة الأوربية هى (حرية العقل والتفكير وحرية البحث العلمى) فإن الكثيرين يشعرون بأنهم فى حاجة إلى أكثر مما تمدهم به الحضارة الغربية .

وأنهم لذلك ، يجب أن يعودوا إلى تراث السلف من المسلمين لالتماس ما ينقص هذه الحضارة.لكن التناقض الذى وقع فيه أصحاب التوفيقية من الليبراليين ، هى انهم لم يغرسوا البذور الحقيقية لليبرالية التى بشروا بها فى المجتمع . ولم يقيموا لها مؤسساتها التى تدافع عنها . ومن هنا فقد استمر الحديث عن العقلانية وحرية الفكر والبحث العلمى ، دون أن يكون لهذه القيم وجود حقيقى . ومع انهيار هذا الطرف من المعادلة التوفيقية ، ومع هشاشة المؤسسات الليبرالية التى قامت ، كان لابد أن تنشأ قوى جديدة ، تقطع كل محاولة تصالح أو توفيق مع الحضارة الغربية . وهنا ظهرت ونمت أقوى الحركات السنية ممثلة فى جمعية الإخوان المسلمين والتى خرج عن يمينها ويسارها تيارات ، كان أبرزها ، فى مرحلة تالية ، الجماعات الدينية الجهادية . وقد تقوى نفوذ الإخوان المسلمين فى البلاد العربية والإسلامية، وناضلوا ضد ما سمى « بالتغريب » لتشكيل رؤية ومنهج سلفيين تحت شعار العودة بالإسلام إلى مجتمع الطهر والنقاء .

غير أن نقطة الضعف المزمنة فى الحركة الإسلامية السلفية ، كامنة فى الفكر وفى المنهج . فى الفكر ، أخذت الحركات السلفية والأصولية تطرح اجتهادها فى تفسير النص المقدس . ثم نسيت أنه اجتهاد خاص بها أحاطته بهالة من القداسة ، وخلعت عليه صفة الإطلاق . ومن هنا تقع فى تناقض لا سبيل إلى رفعه . فهى إما أن تتمسك بما تتصور أنه مطلق فى تأويلها للنص الدينى . وهذا أمر ينتهى بالتصلب فى الفكرة وفى حالات كثيرة ينتهى إلى توليد العنف فى الممارسة . وإما أن تعترف بنسبية ما تطرحه من اجتهادات . وعندئذ تتعرض لفقدان مركز الريادة ، وينفتح الطريق لتعدد الاجتهادات بما يمكن أن يؤدى إليه من تعدد التنظيمات وتوالدها وانقسامها . أما من ناحية المنهج ، فإن الحركات الفلسفية — عموما — تعلن أنها تسعى إلى تجاوز ضعف الأمة الإسلامية . لكن مفهومها لمعنى توفير عناصر القوة والمقدرة للأمة ، تحكمه رؤية ما ضوية لا مستقبلية . وهى رؤية تغفل أن جوهر قوة الغرب ليس كامنا فى السلاح والجيوش فى المحل الأول ، وإنما هى القدرة على توفير ظروف ومؤسسات تضمن الاستمرار فى تنمية المعارف ،وإعادة توليدها بدون انقطاع ، وبمعدلات خارقة ، وعلى جميع المستويات العلمية والاقتصادية والسياسية والاجتماعية .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من هنا فإن الفكر السلفى فى واقع الأمر لم يكن قادرا على تقديم حلول جذرية لتجاوز أزمة المجتمع العربى ، والنظم التى تقودها حركات سلفية تقدم الدليل كل يوم على أنها تسير من سيء إلى أسوأ .

أزمة التيار الليبرالى :

منذ منتصف القرن التاسع عشر ارتبط الفكر الليبرالى فى المنطقة العربية (خاصة فى مصر ولبنان وسوريا وتونس) بنمو فئات من الطبقة الوسطى عارضت السيطرة العثمانية ، دفاعا عن الهوية العربية . كما عارضت أيضا قوى الاحتلال الأوربى تحت شعارات الاستقلال الوطنى وبناء الدولة الحديثة بمؤسساتها البرلمانية الدستورية وجمعياتها السياسية والاجتماعية . ودعا مفكرو هذا التيار إلى الانفتاح على حضارة الغرب التى تعتمد على العقل والعلم . وذلك بما يمكن من تحقيق مجموعة من الإصلاحات الرئيسية ، خاصة فى مجال التعليم الوطنى . ولا يستطيع منصف أن ينكر أن التيار الليبرالى قد أحدث ثغرات محدودة — هنا وهناك — فى جدار الحكم المطلق والاستبدادى . ويحتفظ تاريخ المنطقة العربية بأسماء من يمكن أن نسميهم بالليبراليين العظام . خاصة من المفكرين مثل « طه حسين » و« منصور فهمى » و« احمد لطفى السيد » وغيرهم . لكن هذا التيار لم يتمكن مع ذلك من أن يحفر له مجرى عميقا فى بنية الفكر العربى . ومع بداية انحساره منذ منتصف الثلاثينيات وأواخر الأربعينيات ظهر أن الغالبية العظمى من شعاراته وأهدافه المعلنة لم تتحقق ، وما كان يمكن لها أن تتحقق .

ويرجع السبب الرئيسى فيما حدث ، إلى أن ما هو جوهرى فى المذهب الليبرالى لم يتم زرعه فى التربة العربية . ذلك أن جوهر الليبرالية — كما نعلم — هى أنها فلسفة سياسية أعلت من شأن الفرد — كقيمة ، شددت على حقه فى حرية الاعتقاد وقدرته — كفرد — على تحمل مسئولية عمله . والتزمت بحرية الفكر كقيمة . وتعاطفت وتفاعلت مع الروح العلمية المتنامية . وكان فى مقدمتها نشر التعليم العام فى صفوف الأمة باعتباره إحدى أهم آليات التحديث ومواجهة متطلبات الصناعة . وفى الوقت ذاته ، انقطعت الليبرالية على مستوى الفكر والسياسة عن الإقطاعية والنبالة القديمة والحكم بالحق الإلهى . واستندت فى معاركها الفكرية والسياسية على حركتين أساسيتين وقاعدتين صلبتين فى تاريخ النهضة الأوربية ، هما: حركة الإصلاح الدينى (فى القرن السادس عشر والسابع عشر) وحركة التنوير الأوربية . أما فى منطقتنا العربية ، فقد تعايشت الأحزاب الليبرالية عمليا ، وأحيانا تعاونت بوعى، مع الإقطاع ، وغضت النظر عن التكوينات الطائفية . وتحالفت فى معارك سياسية — خاصة فى الأربعينيات — مع قوى سلفية ترفض الليبرالية كإيديولوجيا ومؤسسات . وبقى التيار الليبرالى محصورا فى الواقع ، فى قطاعات محدودة من الفئات الوسطى ، والوسطى الصغيرة، فى المدن ، بعيدا وعاجزا عن الوصول إلى الجماهير الشعبية الفقيرة والأمية .

من هنا ، ومع فشل الليبرالية فى حل القضيتين القومية والاجتماعية ، وقضية فلسطين ، سهل على القوى الاجتماعية الصاعدة من الفئات الوسطى، والوسطى الصغيرة ، أن تعبىء جماهير واسعة ضد الديمقراطية كنظام للحكم . وأن تدمغ النظم الليبرالية بالفساد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والتبعية للأجنبى . وتوالت الانقلابات العسكرية هنا وهناك . وفى بلاد أخرى كلبنان انتهى الحكم الليبرالى إلى حرب أهلية بين الطوائف . وعجز التيار الليبرالى عن أن يشق للمجتمع العربى طريقا ممهدا ومضيئا يربطه بالحضارة الحديثة .

التيار القومى والقومى الاشتراكى :

إننا لا نجاوز الصواب عندما نقول إن الإيديولوجيا القومية فى المنطقة العربية لم تولد فقط تحت مؤثر أحادى الجانب ، هو الفكر القومى الأوربى بمفرده وبمذاهبه المختلفة . فتحت ضغوط الهيمنة العثمانية تحرك الحس القومى العربى ليرفض عملية التتريك . ونما الوعى فى المشرق العربى بأن للعرب مصالح متميزة وثقافة خاصة . وأن لهم بالتالى طموحاً إلى التوحد فى كيان مستقل . فى الوقت ذاته لا تنفى أن المذاهب القومية الأوربية ، وفدت إلى المنطقة كعامل معجل ومساعد على بلورة مفاهيم ومقولات قومية عصرية . ولما كانت الطبقة الوسطى هى الصاعدة فى القرن التاسع عشر ، فقد حملت راية القومية أحزاب ليبرالية التوجه ومفكرون وكتاب تأثروا بالثقافة الغربية . واتخذت القومية فى مصر — إذ ذاك — بعداً قطريا (وطنيا) ينأى — على حد تعبير «لطفى السيد» — عن قطبين هما الاتحاد العربى والجامعة الإسلامية . واتخذ الفكر العربى القومى صورته النقية والعصرية فى أعمال عدد محدود للغاية من مفكرى المشرق العربى . كان فى مقدمتهم « ساطع الحصرى » (أبو خلدون) الذى انحاز بحسم إلى علمانية العروبة . وعنده أن العامل الثقافى اللغوى الشعورى ، وليس العامل الدينى ، هو أبرز عوامل تكوين القومية العربية ؛ وأن دولة الوحدة العربية لابد وأن تكون علمانية ، تفصل بين الدين والدولة . غير أن الموجة العلمانية — كماذكرنا من قبل — كانت قصيرة العمر . أما لأحزاب الوطنية الليبرالية ، وإن كانت قد وضعت قضية إنهاء القهر القومى فى مقدمة شعاراتها ، إلا أنها أهملت إهمالا — يكاد يكون تاما — قضية القهر الاجتماعى . وظلت تراوح فى حركتها بين قطب الاستعمار الأجنبى وبين قطب الشعب . وحالت بين القوى الجديدة الصاعدة من الفئات الوسطى وبين المشاركة فى السلطة . وكان لابد من أن تنشأ أحزاب قومية جديدة فى أكثر من قطر عربى . وفى ظروف محلية ودولية جديدة اتجهت هذه الأحزاب إلى الربط بين قضيتى التحرر القومى من الاستعمار وقضية التحرر من القهر الاجتماعى الذى يمارسه ، وهو ما سمى بتحالف الرأسمالية وكبار الملاك . وأضافت إلى اسمها صفة « الاشتراكى » ، مثل حزب البعث العربى،والتنظيم الناصرى . وعلى الرغم من أن بعضها قد حرص على الاقتراب من الفكر الاشتراكى الأوربى عموما،ومن أفكار الماركسية ، واستخدم بعض مصطلحاتها ومقولاتها ، إلا أنه كان من بينها أيضا من تحول إلى الماركسية اللينينية منطلقا من مواقعه القومية . (القوميون العرب ، والقوميون فى جنوب اليمن) . لكن ظلت الأحزاب والتنظيمات القومية المؤثرة فى مصر وسوريا والعراق حريصة على التمايز عن الأحزاب الشيوعية العربية،وظلت تباعد ما بين اشتراكيتها وبين الاشتراكية العلمية . على أن كشف الحساب الختامى للتيار القومى الاشتراكى ، يظهر ما يلى :

١ ـ تمكنت بعض أحزاب هذا التيار من أن تحقق إنجازات كبيرة على طريق تحقيق الاستقلال والسيادة

وإنهاء التبعية السياسية للأجنبي ، وخطت بمشروعات الإصلاح الزراعي وتأميم رأس المال الأجنبي خطوات هامة، في اتجاه تصفية الطبقات الحاكمة التي تعاونت مع الاستعمار القديم .

٢ ـ لم تستطع هذه الأحزاب في النهاية أن تكسب قضية التنمية ، وأن تصفي بالتالي التبعية الاقتصادية والتخلف الاجتماعي والثقافي ، في الظروف الدولية التي كانت تسودها الحرب الباردة وقتذاك .

٣ ـ على الرغم من طموح برامجها القوية ، فإنها لم تنجح في إقامة مرتكزات حقيقية للوحدة العربية . ولم تتمكن من تحرير فلسطين أو ردع التوسع الصهيوني .

٤ ـ اشتدت التناقضات في مواقفها ، بين الحديث باسم الشعب والجماهير وبين الموقف العملي من اشتراك الجماهير الشعبية بالفعل ، في إدارة شئون البلاد . وربما فسر هذا أن عددا غير قليل من هذه الأحزاب القومية كان يفضل أسلوب الانقلاب العسكري على الثورة الشعبية . ومن هنا لا نستغرب أن ينجح أكثر من ٣٥ انقلابا عسكريا في أقل من ربع قرن (١٩٤٩ ــ ١٩٧٠) وأصبحت بلاد عربية عديدة تحكم حكما عسكريا . وانكمش المجتمع المدني إلى حد كبير .

٥ ـ إنه على الرغم من أن « القوات المسلحة » دخلت في الأدب السياسي باعتبارها ممثلة « للقوى الجديدة » في المجتمع في مواجهة القوى التقليدية ، إلا أن دراسة عدد من الانقلابات العسكرية المتتالية ، يكشف عن أن ممارستها في الحكم وفي التعامل مع القوى الحليفة أو المناوئة ، كانت تتقاطع ، أو تعكس انتماءات أو مصالح قبلية أو عشائرية أو طائفية أو جهوية أو إثنية .

التيار الاشتراكي العلمي (الماركسي) :

كما نعلم ، بدأت أفكار وتنظيمات تيار الاشتراكية العلمية تنتشر في المنطقة العربية منذ أواخر القرن التاسع عشر . وتجسد التيار الماركسي خلال العشرينيات في صورة أحزاب شيوعية . ثم تتابع هذه الأحزاب على امتداد الثلاثينيات والأربعينيات وحتى الخمسينيات .

وقد حددت هذه الأحزاب أنها تسترشد بنظرية وتعاليم الماركسية اللينينية . وربطت عند صياغة برامجها ، ومنذ اللحظة الأولى ، بين مهام التحرر الوطني من القهر الإمبريالي وبين مهام تحرير الطبقة العاملة وحلفائها من الفلاحين والفئات الكادحة الأخرى ، من قهر الطبقات المستغلة الإقطاعية وشبه الإقطاعية والبرجوازية الكبيرة المتعاونة والمشاركة لسلطات الاحتلال الأجنبي . ومن هنا حكم فكرها وحركتها منذ البداية التناقض بين وحدة الأمة لتحقيق هدف التحرر من الاستعمار ، وبين التمييز داخل التكوين الاجتماعي للأمة لصالح طبقات وفئات اجتماعية محددة لتحقيق الاشتراكية . واشتركت هذه الأحزاب في معارك النضال الوطني والاجتماعي وتبنت مطالب العمال والكادحين، وطرحت رؤيتها وبرامجها . وفي فترات تعاونت ، على مستويات مختلفة، مع أجنحة من البورجوازية القومية الليبرالية . وفي فترات أخرى قام تحالف بينها وبين بعض الأحزاب القومية الاشتراكية . واتيح لبعضها أن يشارك ، رمزيا ، أو جزئيا ، في السلطة . وفي مرات قليلة شاركت بوزن أكبر ، أي أقامت أنظمة ينص دستورها على تبني الماركسية اللينينية (جنوب اليمن ــ الصومال) . ويلاحظ على التيار الماركسي ــ بوجه عام ــ ما يلي :

فى الغالبية الساحقة من البلاد العربية لم يتحول التيار الاشتراكى العلمى إلى أحزاب جماهيرية حقيقية، تستطيع بفكر خلاق أن تقيم تحالفاتها من أجل صد زحف الاستعمار الجديد، وحل قضية التخلف والديمقراطية، وطرح شعارات مناسبة للعمل ضد التجزئة فى وطن مقسم.

ومن هنا عانت فى غالبية الأوقات، من أزمة غربة فى مجتمعاتها. ويمكن هنا أن نتحدث بالطبع عن عوامل وصعوبات موضوعية وضعت فى طريقها. وهذا صحيح، لكن يبقى بعد ذلك أن ثمة عوامل ذاتية حالت أيضا بينها وبين أن تكسب أغلبية الشعب فى صفها. ومن هذه العوامل:

١ ـ هيمنة الجمود العقائدى الذى شكل منذ العشرينيات، وفيما بعد، تحديا حقيقيا فى طريق نمو وإبداع وترسخ الأحزاب الماركسية اللينينية فى بيئاتها المحلية كأحزاب لها طريقها الخاص نحو الاشتراكية. وليس تكرارا وتقليدا للنموذج السوفيتى أو الصينى أو اليوغوسلافى .. الخ ..

٢ ـ ضعف الجهد النظرى الخلّاق الموجّه لدراسة الواقع العربى، وأحيانا إهماله تماما، فيما يتعلق بمشكلة الفلاحين ومشاكل التحالفات مع القوى القومية والديمقراطية الأخرى، والتعامل الخلاق مع العناصر الحية فى الحضارة العربية الإسلامية.

٣ ـ اضطراب وتعثر العلاقة بين الأحزاب الماركسية والأحزاب القومية ذات التوجه الاشتراكى وقوى اليسار والديمقراطية بوجه عام.

٤ ـ عجز الخطاب السياسى للعديد من هذه الأحزاب عن إقامة التواصل الحى بينها وبين الجماهير الشعبية التى تعانى من الأمية والتخلف الثقافى.

٥ ـ انهيار النموذج السوفيتى الرائد للاشتراكية فيما عرف باسم «اشتراكية الثكنة» التى أقامها «**ستالين**» فى إطار نظام غير ديمقراطى، حزبا وسلطة ومجتمعا. وذلك على النحو الذى كشفت عنه ثورة البروسترويكا: الديمقراطية الاشتراكية التى قادها «**جورباتشوف**» منذ ١٩٨٥. وما تبع ذلك من انهيارات النظم الاستبدادية التى تسترت تحت رايات الاشتراكية فى أوربا الشرقية.

بعض مصادر الخلل فى تيارات الفكر العربى:

إن هذا العرض العام ــ بل وشديد العمومية ــ لواقع تيارات الفكر العربى الرئيسية، لا يهدف إلى أن يخلط الأوراق، أو ينكر فضل أو جهد تيار أو جماعة أو فرد فى العمل المضنى من أجل النهوض بمجتمعه، بظروفه ومراحله التاريخية المختلفة. لكننا نريد أن نواجه الحقيقة المرة: وهى أنه بعد عقود طويلة من المحاولة والخطأ ومن النجاح والفشل، سوف نجد أن النتائج المحققة لم تكن على قدر المشقة. إننا نواجه بدون مواربة ـ خطرا، وهو خطر تهميش العرب، بكيفية تُعْجِزهم عن تقديم إسهامهم فى عالم جديد بدأ يتشكل. إن عوامل عديدة قد أوصلتنا إلى هذا الموقف. ولكن لما كنا نتحدث عن «**فكر عربى وجذوره**» فلابد من الإشارة إلى مصادر الخلل فى الفكر، وهى عامة ومشتركة. بهذا القدر أو ذاك وبهذه الصورة أو تلك، بين جميع التيارات الفكرية. ونكتفى هنا بالإشارة إلى مصدرين:

الأول : تقليدي وعميق في التربة العربية ، وهو التمسك بفكرة الثبات، ونفي فكرة التغيير . وهذا ما يتجسد في الفكر « الأصولي » وفيما نسميه « بالجمود العقائدي » أو المحافظة أو التعصب الشديد لمبدأ أو لزعيم ضد متغيرات الحياة وتجددها المستمرين . ويؤدي التمسك بفكرة الثبات إلى تعطيل العقل ، والاتجاه إلى معالجة مشاكل الحاضر والمستقبل بالرجعة إلى الماضي أو التمسك بالقديم ونقاء الإيديولوجية . وواقع الأمر أن تيارات الفكر العربي الراهنة هي — في مجملها — تيارات « أصولية » يعتقد كل منها أنه يملك دون غيره الحقيقة المطلقة .

الثاني : ويتصل بما سبقه وهو أننا نفترض أن الأبنية الإيديولوجية ، لهذا التيار الفكري أو ذاك ، تبدو اليوم ضيقة — إذا صح التعبير — أو غير متكافئة للتعامل — وبالتالي لاستيعاب ما هو جديد في عالم اليوم ، لا سيما بعد انفجار غير مسبوق في تاريخ البشرية ، بإدخال تغيرات بعيدة المدى وأحيانا نوعية ، على الإنسان والمجتمع والطبيعة : لقد كرست ثورة العلم والتقنية واقع أن المعرفة العلمية وتوليدها وتراكمها هي العناصر التي تشكل مصدر القوة لمن يحوزها ويوظف تقنياتها . إن الإبداعات المذهلة لهذه الثورة لا تنفصل عن واقع حضاري ، جوهره ، حب المعرفة وإعلاء شأن العقل وتقديس حرية الفكر وحرية البحث العلمي . إن بعض تطبيقات هذه الثورة (**ثورة المعلومات والاتصال**) لم تعد توقفها أو تصدها حدود قومية أو حدود ثقافية خاصة، وإنما تمارس تأثيرها على الأفراد والجماعات بكيفية تصعب مقاومتها في بعض الأحيان . وهذا يدعونا إلى الوصول إلى استنتاج محدد ، وهو أن تيارات الفكر العربي المختلفة في أحزابها وتنظيماتها العديدة ، لا يمكن أن تدعى أنها تحتكر التأثير المطلق على من تعتبرهم جمهورها الخاص أو التابع . ويزداد الموقف تعقيدا عندما نرى أن إنجازات ثورة العلم والتقنية ، توظفها الشركات العملاقة متعددة الجنسيات في عملية توحيد السوق العالمية ، بما يرتبط بهذا من مظاهر تنميط في حياة الأفراد والجماعات ، فكرا وسلوكا ، على اتساع المعمورة . وهذا الأمر يتضح إذا اتفقنا على أن العديد من المفاهيم والمقولات التي تستخدمها جماعات وأحزاب عربية هي ذات طابع تاريخي . بمعنى أن ما في هذه المفاهيم من محتوى يمكن أن يتغير أو يلغى أو يغتني أو يتجدد تماما ، ونحن نتعامل مع واقع تاريخي جديد وغير مسبوق .

أسئلة وتساؤلات :

وترتيبا على ما تقدم ، نرى أنفسنا مطالبين بطرح ثلاث مجموعات من الأسئلة التي يمكن الحوار حولها — إذا ما قُبلت — في التمهيد لصياغة الإطار الذي نناقش في داخله — ومن رؤية مستقبلية — الحلول المقترحة لتجاوز الأزمة . وفي النهاية فإن الأسئلة المطروحة ، ليست أكثر من مجرد حافز لإثراء النقاش :

١ ـ فإذا صح أننا نتحدث عن مأزق للفكر العربي أو أزمة تحاصره ، فإن السؤال هو : **ما هي نوعية هذه الأزمة ؟** قد يقال — وبحق — إن هناك أيضا أزمة في الفكر العالمي وفي رافديه الرئيسيين الليبرالي والاشتراكي . ولكن ألا يوحي التفاوت في المستوى الحضاري بيننا وبين الغرب ، بأن الأزمة التي تواجه الفكر العربي هي أزمة جمود ورجوع إلى الماضي . في حين أن الأزمة على الجانب الآخر ، هي أزمة فكر يتعامل مع

تغييرات مستقبلية غير مسبوقة في تاريخ البشرية ، وبما يفرض ضرورة الثورة أو التجديد أو التصحيح ، وذلك من منظور أنه لا خيار واقعي سوى اقتحام المستقبل ؟ إن السؤال بعبارة أخرى : أين نقف بالدقة على خريطة التغييرات والتحولات الكونية الشاملة ؟

٢ ـ تخوض تيارات الفكر العربي على اختلافها وبدرجات وعلى مستويات متعددة » عمليات صراع ضد بعضها البعض لا تتميز فقط باتجاه كل تيار إلى نفي الآخر ، بل ربما وصلت إلى مستوى الإرهاب الفكري أو العنف المادي . والسؤال الموجه هنا إلى جميع التيارات »

إذا كان بعض مفكري الثلاثينيات قد توصل في مسعاه للتوفيق بين الحضارة العربية الإسلامية والحضارة الأوربية إلى أنه يتعين أخذ ما هو جوهري في هذه الحضارة ، وهو إعلاء شأن العقل ، واحترام حرية الفكر والبحث العلمي ، فما هو منظور كل تيار للشيء الجوهري الآن في الحضارة الإنسانية ؟ وما الذي نأخذه منها وما الذي ندعه جانبا ؟ وإذا صح أن لهذه الحضارة قيما ونظما ومؤسسات وآليات تتعلق بالسيطرة على الطبيعة دون إفسادها واحترام الإنسان من حيث هو إنسان ، وذلك فيما له من حقوق وحريات أساسية ، فهل يمكن أن تترسخ هذه القيم في المجتمع العربي بمعزل عن تجديد خلاق للفكر وللمؤسسات والنظم السياسية والاجتماعية والثقافية ؟ ثم ما هي المناهج التي تساعدنا على أن نكون مشاركين في صنع الحضارة الإنسانية ؟ سيقال : هنا لابد أن نطرح بالطبع ثنائيات الخصوصية Specificity والعالمية Universality والتراث والحداثة ... الخ ... ولكن في أي إطار تطرح ؟ في إطار جديد ؟ أي هل يفهم متطوّر ، وتمثُّل للجديد من حولنا ؟ أم بالتجاهل ؟ وهل تَقلّت في التعامل مع الآخر منهج التعاون أو المواجهة ؟ أو نجمع بين الاثنين في صياغة جديدة للتعاون أو المواجهة (الوحدة والصراع) ؟

ولكن إذا صح اننا مطالبون بصياغات جديدة للعلاقة مع الآخر من أجل المشاركة في صنع عالم جديد يتشكل ، افلا نجد انفسنا مطالبين بمهمة أساسية،وهي أن نكف في النهاية عن إلقاء مسئولية تخلفنا على غيرنا ؟ ومتى نتوقف كلما حاقت بنا كارثة قومية ، عن استخدام هذا المنهج التبريري لقصورنا الذي طال أمده ؟

٣ ـ في اعتقادنا أن التوصل إلى إجابات بناءة على الأسئلة التي سبق طرحها ، تتطلب من أصحاب التيارات الفكرية المختلفة أن تجيب على سؤالين :

الأول : يتعلق بتحديد ماهية الصادر أو الجذور الكامنة التي تحول الصراعات الفكرية بين التيارات المختلفة إلى عمليات عنف ضد الآخر أو نفي له . وتنتهي في أغلب الأحوال إلى حالات من الانقسام والتشرذم ، حتى في داخل كل تيار على حده .

الثاني : يتعلق بالكيفية التي تضمن تصفية المصادر او اقتلاع الجذور الشعبية التي أشرنا إليها.فهل يتأتى هذا بانكفاء كل تيار على ذاته ، أم بضرورة أن يطرح : ما عنده من نقد ذاتي على،أوسع قطاعات الرأي العام في الوطن العربي ؟ ثم هل يستقيم منهج النقد والنقد الذاتي ، بمعزل عن الرؤية العالمية،وبمعزل عن المساهمة في حركة الفكر العالمي ، وارتباطها بثورة العلم والتكنولوجيا المعاصرة ؟ ثم إذا تصورنا من منطلق التفاؤل » أن حركة جادة » من النقد والنقد الذاتي ، يمكن أن تهيء أرضية لتغيير أسلوب التعامل بين بعض التيارات الفكرية المختلفة أو كلها ، وبما يسمح ـ لا نقول

لكل التيارات بل لبعضها ـ ان توسع مساحة الفهم المتبادل فيما بينها ، فهل نتوقع لن يتحرك فى هذا لاتجاه :

● أصحاب الفكر الدينى مع أصحاب الفكر القومى ؟

● أصحاب الفكر الاشتراكى مع أصحاب الفكر الليبرالى ؟

وهل يمكن فى إطار النقد الذاتى أن نعيد النظر ــ ونضبط ــ هذه المفاهيم التى تتغير مضامينها ، وأحياناً تُشوَّه لخدمة أهداف حزبية ضيقة مثل مفاهيم الديمقراطية ، والعدالة الاجتماعية والعلمانية .... الخ ؟

القى هذا البحث فى ندوة بالمغرب « الفكر العربى ، ما ضيه وحاضره ومستقبله .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مــــــــراجع :

● انتونى ناتنج : العرب : تاريخ وحضارة .

● أحمد امين : ظهر الإسلام ، الجزء الثانى ، القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ، الطبعة الخامسة ١٩٧٧ .

● أحمد امين : ضحى الإسلام ، الجزء الثالث ، القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ، الطبعة الخامسة ١٩٨٠ .

● د. محمد جابر الانصارى : تحولات الفكر والسياسة فى الشرق العربى ١٩٣٠ ــ ١٩٧٠ ، سلسلة عالم المعرفة ٢٥ ، الكويت ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ١٩٨٠ .

● د. حليم بركات : المجتمع العربى ، بحث استطلاعى ، بيروت ، مركز دراسات الوحدة العربية ١٩٨٤ .

STAPLEDON Olaf. Beyond the «ISMIS», London, secker and Warburg, 1942.

أحمـد الشـيخ

فـراعنـة

هى الأرض فرَّط فيها سليل العمد ، ربما منذ أن فاتها وفات الكفر لأول مرة وحمل فى قلبه حسرة الإحساس بضياعها وافتقاد الحلم باستعادتها إذا حاول ، كان يحدِّثنى كثيرا عن الأرض والناس هناك ولا يمل الحديث ، وكنت أرسم حدود الأرض وملامح البشر ، وعلى امتداد السنوات التى لازمته خلالها كان يحكى وكنت أشعر معه بنفس الأسى وهو يطرح مرارات عمره ، كنت أراه فارسا لم يشهر سلاحه فى الوقت المناسب وقد سيطر عليه الندم ، وكلَّما ضاقت الدنيا فى وجهه ـ وكثيرا ما كانت تضيق ـ كان يتنهَّد ويهز رأسه قبل أن يؤكد فى الميراث المنهوب ويبدى مخاوفه من مجىء اليوم الذى اكتشف فيه قسوة الحياة أكثر واكتشف فى ذات الوقت ضخامة الخسارة ، كان جرح الأرض التى حرموه منها فى وضح النهار يعل عليه ويزوِّد فى قلبه الوجع . وكنت أيامها لا أملك القدرة حتى على بسيط الأمر كله ، حتى فى لحظات الزهو عندما تضحك له الدنيا أو يبدو له ذلك ، كان يتذكَّر ، يتمدد على السرير بارتياح ويحكى عن الكفر وناسه الكبار من أولاد عوف الذين رحلوا أو مازالوا فى دروبه يرتعون ، يصف معاركهم ويمجدُ فرسانهم ويرمح وراءهم فى السكك والدروب ، يترك المكان والزمان ويتحول إلى مجرد صبى يعيش حياته قبل أن يطرده الأب القاسى استجابة لدسائس امرأته الجديدة ، كأنه كان يداوى نفسه بتلك الحكايات التى لا تنتهى أبدا ، وربما أفلح هو بقصد أو بغير قصد فى أن يشدنى معه إلى ذلك الزمان الذى لم أعشه وأولئك البشر الذين لم أعاشرهم ، لعله فى واقع الأمر نجح فى أن يزرع فى قلبى حب الكفر كله بأرضه وناسه ، كان بارعا فى حبه بقدر ما كا محرورا بخصامه الذى طال وابتعاده عنهم ، سوَّاحاً وأنا معه من مدينة إلى مدينة ومن حى إلى حى ، وكانت براعته تتجلى لى أكثر عندما يتحدث ربما لساعات مستخدما تلك الأمثال التى يحفظها ويبرع فى استخدامها دون خلل ، لكل حالة مثل ولكل موقف رواية محفوظة حصلت فى الزمن القديم

منذ آدم ونوح والزير سالم والهلالى وحسان اليمانى والزيبق ، هل اشتغل مرة شاعرا بربابة أو أنه انقطع لسنوات يسمع ويحفظ ، وهو العاجز عن القراءة والكتابة ، يحفظ كل هذا الكلام الموزون شعرا دون أن ينقطع خيط الكلام ، ومن أين جاء بتلك الحكايات عن ملوك الأزمنة القديمة والممالك والأشرار والسحرة والجان والصراع الذى لا ينتهى أبدا بين الضعفاء والاقوياء ، الذى كان يحيرنى أيامها هو عشقه لكل من يقدر بقوته على الخروج من المعارك منتصرا واستهانته بهؤلاء الذين استكانوا أو استسلموا أو دهمتهم قسوة الأيام وكنت

أسأل نفسى عن السر ولاأجد الجواب ، كان فى داخله خوف متأصل ومسيطر من أبيه الجد عبد القادر الذى تاهت تفاصيل مقابلتى الوحيدة معه فى ذلك النهار الصيفى والصهد يحوطنا فى حقل القطن ، لا أظننى جمعت قطناً وإن كنت وسط الكبار وقد حزمونى بحبل وحطوا فى عبّى حفنة من القطن ، واحسبنى خرجت وجلست إلى جوار عنزة ، أعجبنى أن أشد بلحتان تتدليان منها أسفل العنق ، وكان هو هناك يجلس بشاربه الأبيض كأنه أبو زيد الهلالى نفسه ، ينظر نحوى ويحذّرنى بصوته الأجش من الاستمرار فى الشد ، تأملته دون خوف ـ ربما لأنه كان يبتسم ـ وشددت البلحتان أكثر ، هل شتمنى ؟ هل غضبت أنا ؟ أم أننى لم أغضب منه ، لا أذكر ، الذى حدث بعدها وحكاه أبى عشرات المرات أن الرجل دعا على بالشلل وأن أبى جرؤ لأول مرة فى حياته بالرد عليه بنفس الدعاء .

ـــ أبويا يومها قالى شفت الضنا غالى ازاى يا حسن ؟ أهو انت يا اهبل غالى عندى كده بس ما نتش فاهم ، ربك والحق كنت ح اصدق ساعتها أنه كان بيحبنى .

ويحكى عن الأجداد وأجداد الأجداد ، وحوض أولاد عوف الكبير الذى فرطوا فيه ، باعوه وركبوا بثمن الأرض خيولا أو اشتروا كشميرا وحريرا أو صرفوه على الغوازى وسكة النسوان ، يتزوجون ويطلقون ويسرفون فى الإنفاق ، وهكذا كانوا على الأقل فى عقله وهكذا تخيلتهم ورغبت فى استعادتهم ولومهم مثلما يفعل ، يلومهم وقد رحلوا لكنه لوم بغير غضب خلافا لما كان يحدث وهو يتذكر ميراثه من الجد عبد القادر وقد كان بحسب قوله بضعة فدادين قليلة لكنها كانت تشغله أكثر من كل الأرض التى ضاعت ، كان يحرص على تحديد الحيِّز المنهوب منه بدقة ، يسمى الجيران القدامى والمحدثين من كل ناحية فى كل حقل حتى ولو كان صغيرا ، كأنه كان يتوقع منى أن أجرؤ على ما لم يفعله أبداً فى حياة الجد عبد القادر والعم برهوم ، ربما ظن أنه سوف يكون فى إمكانى أن أخوض المعارك التى لم يخضها ، أن أعيد الحق إلى صاحبه الأصلى ، وربما كان يهرب من نفسه بمثل هذا الكلام أو يهرب من الجد عبد القادر رغم بعده البدنى عنه :

ـــ أبويا ده راجل مفترى ، ما حدش وقف قصاده غيرى أنا والمرحوم عبد الحميد .. ما هى القوة الزايدة عن حدها ضرر ، أيوه ضرر .. طيب اسمع ، بقى ده لو كان راجل عارف مصلحة نفسه كان ساب العمودية ؟ العمودية كانت من حقه واتاخدت منه تعرف ليه ؟ لأنه كان شديد ، شديد قوى .. لو مسكها ما كانش الكفر طاقه ، ادوها لابن عمه ، تقوللى إيه أقولك النعمة للى يصونها ، واحد مفترى رفض النعمة برجليه ، ح يقعوا فى عرضه ؟ ولا حد سأل فيه ، راحت العمودية من فرعنا بسببه ولا هيش ح ترجع تانى لحد يوم الدين .

أذكر أنه أخذنى إلى متحف البلدية فى تلك المدينة ،

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

عبر البوابة الحديدية المطلية بالأسود اللامع وأنا أتبعه ، كانت هناك خلف البوابة كتل من الحجر الجرانيتي محفور على سطوحها رسوم لطيور وأدوات وأشياء عديدة ، وعن يسار الداخل تمثال لرجل بصدر عريض يحمل على رأسه شيء يشبه الطاجن المقلوب ، كان هو يتقدمني ببضع خطوات ويلتفت بآلية كأنه يستعجلني أو يطمئنني إلى حقى في تأمل الأشياء وقتما أشاء وربما كان يؤكد لى أيضا أنه المالك الشرعى لحق الارتياد والنظر ، عند باب القاعة الخالية الفسيحة كان يقف وكأنه يستقبل ضيفا ويدعوه بكل الحفاوة إلى الدخول ، كانت القاعة براح ممتد وسقفها عال مسنود على عواميد من الرخام الأبيض المتباعدة ، وعندما اطمأن إلى وجودى بجواره وقد خلا المكان من الناس ، أوقفنى بلمسة خاطفة على كتفى وقد ركز نظراته على التمثال :

ــ أهو أبو وش كشر دهه يشبه لجدك عبد القادر الخالق الناطق .. بص الناحية التانية اللى هناك دهه ، شايف أبو صدر عريان دهه ؟.. أهو دهه يشبه من بعيد أبويا الحاج محمد اللى خد منه العمودية ، تعال ورايا كده .. يا سبحان الله .. من بعيد يشبهله ، بس كل ما تقرب منه تلاقيه ما يشبهلوش فى حاجة أبدا .

كان يتباعد وأنا وراءه عن تمثال الجد عبد القادر ، وكان يقترب أمامى من تمثال الحاج محمد عوف ، وكانت خطواته البطيئة كأنها استجابة لنداء خفى ساكت ، وفى نظراته دهشة لا يداريها وهو يتحدث إلى نفسه أكثر من كونه يحادثنى .

ــ كانوا بنى آدمين زينا كده وعايشين فى برِّ مصر ، النفر منهم كان طول المدنه ، وكانوا عزم وصحة ، جدك عبد القادر اللى لسه بيرعب رجالة الكفر مايجيش فيهم حاجة ، وكلهم كانوا ملوك وأمرا من سلسال ملوك وأمرا ، مش يا دوب ولاد عمدة كفر خايب طايحين فى ناسه الخايبة اللى تجمعهم زمارة وتجريهم عصاية .

انسلت من أمام تمثال الحاج محمد وصدرت عنه التفاتة سريعة وخائفة إلى تمثال الجد عبد القادر ، لعله ظن أن التمثال سمع كلامه وأنه سوف يعترض ، خطا بضع خطوات حذرة فى اتجاه تمثال القزم وانفجر فى ضحكة عالية حيَّرتنى ، وبدا لى أنه مسح عن عينه دمعتان أوشكتا على الانفلات من بين جفونه :

ــ جدك عبد الستار أبو أمك كان عوده قليل كده زى الراجل دهه ، بس نابه كان أزرق ، ولو له حاجة عند واحد يدهن كلامه سمنه وعسل ، ويمكن يوطى على إيده يبوسها كمان ، بس لما كان يقدر ما يعفيش ، يوم مارحت أطلبها منه كان ح يطير طيران ، لكن لما وقعت الفاس ف الراس بان المستخبى وطلعت له خرابيش .

راحت فى ملامحه كل آثار الضحكة وهو يقف أمام التابوت الكبير ينظر إلى المومياء داخل الصندوق الزجاجى ، كان غطاء التابوت مرسوما على هيئة أنثى على رأسها تاج له شكل النسر من الذهب واليدان المرسومتان بدقة بالتفاصيل والبارزة موضوعتان على الصدر باستسلام ووداعة :

ــ حلوة مش كده ؟ أهى دى بقى عروسة النيل اللى بيقولوا عليها ، كانوا يختاروا أحلى بنت ف برِّ مصر ويرموها فى بحر النيل ، ومن المعاد للمعاد لازم يرموا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

للبحر عروسة ويعملوا لها تابوت زى دهه ، ساعات كانوا يعملوه دهب فى دهب ، مش قلت لك كانوا ملوك وأمرا والخير عندهم ، كثير ، ساعات يتهيألى ان العروسة دى تشبه لها من بعيد .. تشبه لها زمان أيام ما خدتها ، تلاقى شكلها اتغير دلوقت ، بقى هو الراجل القزعة ده كان يعرف يخلف البنت الحلوه دى ؟

قال وخطا خطوتان إلى الخلف ليجمع فى نظرة واحدة تمثال القزم مع المومياء ، ثم نظر بطرف عينه إلى تمثال الجد عبد القادر ، وبدا لى أنه يتجه ناحية الباب فى خط منحن وهو يتباعد قدر الإمكان عن تمثال الجد عبد القادر ، كنت أتبعه فى خط مستقيم وأراه من خلف عواميد الرخام والتماثيل الأخرى حتى وصل إلى باب القاعة وسبقنى إلى بوابة المتحف المطلية بالأسود الذى انطفأ بريقه وهو صامت ولا أدرى لكل ذلك سببا .

لعلنى فى ذلك اليوم كابدت أشواقا لناس الكفر أكثر من أى وقت مضى ، لعله غرس بقصد أو بغير قصد بذرة الشوق إليها أكثر ، وكان لابد أن أخبىء رغبتى فى الذهاب إلى الكفر عنه وأن أحتمل تلك الرغبة المشبوبة فى رؤيتهم حتى يجىء اليوم الذى أتمكن فيه من الذهاب إلى هناك ، أراهم فى أحلامى وقد تحوَّلت تماثيلهم الحجرية إلى بشر بنفس الأحجام ، أناديهم ولا يسمعون ، أسعى إليهم ولا ينشغلون بأمرى ، وكأنهم كما قال عنهم مجرد مساخيط من حجر لا يرى أو يسمع أو يتكلم فى كفر عسكر .

جميل أبو صبيح

الشـــــــاعـــــر

المضــــــيىء

عاطفى خصيب كغابة .

حين يلعب بالكلمات التى تمتطى عربات العصورْ

مثلما يلعب الطفل بالماء ..

ويكون رشيقاً كظل سحابةْ

حين يطلق أفكاره كالطيورْ

وكالمركب المتراخى يسير إلى الشمسِ

ينسج أجنحة لعذارى الصباحِ

وينشرها كالبذورْ

فى ثنايا حواكيرهِ ، ويقول لربات أشعارهِ :

اغتسلن بهذا الشعاع المقدسِ

واكتبن أشعاركن على صخرهِ المرمرىّ
فإذا أيقظته الرياح الكسولة من موجه الفوضوىّ
يضع الشمس فى كفه مثل ليمونة ، ثم يعصرها
فتسيل على شجرات أصابعهِ .
وعلى مهله ، يقطر الضوء مثل خيوط الذهبْ
فى حقول القصبْ

الملـــــتهب

راقص ملتهبْ
مثل أنفاس وحش جسورْ
ألقت الأرض تفاحه فى الشوارعْ
حتى إذا اتخذته الصبايا نهوداً
جعل الليل أحزمة للخصورْ
وعلى خصلات الزوابع أشعل أعراسهُ
وتدلت من دوالى السماء للجرات مثل العناقيدِ
ما أكثر الثلج فى حضنه الرخو ، ما أكثر الجمر فى روحهِ
كلما انهمرت من فضاء أصابعه كائنات ملونةٌ
هبطت كرفوف الحمام جيوش الضباب الصباحىّ

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

ثم تهادت على سندس الأفقِ
حيث الرعاة يسوقون قطعانهمْ
وهى ترعى رحيق الكلامْ
والكلامْ
غابة من سرجْ
نحتت ضوءها من رءوس أنا ملهِ
إن هذا الذى ينفث الشعر فى جسد ميّت فيقومْ
ولدته على نبعة الشعر أنثى النجومْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الــــــــراثى

مثل أفعى برأسينِ
يسبكر تحت جدارْ
ثم يأكل خبزا ويشرب كأس نبيذ ردىءْ
يتشرد مثل ملاك طريد على الأرصفةْ
وهو يرثى بقايا المدنْ
وبقايا الجنودْ
وبقايا النساء اللواتى يمتن على خشب الإنتظارْ

ملاحظات حول الحداثة

ابتداءً، تنبثق الحداثة من اللحظة التى تتمرد فيها الأنا الفاعلة للوعى على طرائقها المعتادة فى الإدراك ؟ سواء أكان إدراك نفسها، من حيث هى حضور متعين فاعل فى الوجود، أو إدراك علاقتها بواقعها، من حيث هى حضور مستقل فى الوجود. على المستوى الأول، تبدأ الحداثة من انقسام الوعى المتمرد على نفسه، ليصبح ذاتا فاعلة وموضوعاً منفعلا، ذاتا فاعلة تعيد إنشاء موضوعها الذى هو هى من ناحية، وتعيد صياغة أدوات إنتاج معرفتها بهذا الموضوع من ناحية أخرى. وعلى المستوى الثانى، فإن الوعى المنقسم على نفسه ينشق على واقعه، فيتمرد على أدوات إنتاج المعرفة السائدة فى هذا الواقع وعلاقاتها، ويبحث عن أدوات جديدة يؤسس بها معرفة مغـــــايرة، تحرره فى علاقته بنفسه على المستوى الأول، وعلاقته بواقعه على المستوى الثانى. ولا يتم هذا التمرد إلا بنوع من الوعى الضدى، ينبع من الإحساس بأن ما أنجز لم يعد يكفى، وأن ما هو واقع يمثل عائقا أمام تشوق الأنا وأحلامها، وأن القيود صارت كثيرة، وأن الهوية تتمزق بين نقيضين أو نقائض متكثرة، وأن الأفق يخايل بالوعد.

هذا الوعى الضدى علامة فارقة من العلامات التى تؤسس الشروط الملازمة للحداثة، ذلك لأنه وعى مناقض لصفات الإطلاق، اليقين، التسليم، النقل، التقليد، الإجابات الجاهزة القوالب المتكررة، الذات العارفة بكل شىء. وهو الوعى الذى يستبدل بالمطلق النسبى، وباليقين الشك، وبالإجابة الثابتة السؤال الدائم. وهو يؤسس نفسه بوصفه وعيا إشكاليا يرى فى الشك علامة العافية، وفى السؤال شرط الوجود، وفى النفى دلالة الحرية. ولأن إبداع الحداثة نتاج حركة هذا الوعى فإن هذا الإبداع يتحرك، دائما، فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أفق يجدد تصوراتنا عن الواقع وعلاقتنا به ، على نحو ينسرب بالتساؤل والشك والاحتجاج فى كل تصور وكل علاقة .

هذا الأفق المعرفى يجعل من رؤيا الحداثة منظومة مختلفة المجالات متعددة الوظائف لكنها رغم اختلاف مجالاتها وتعدد وظائفها تظل منطوية على وحدتها الخاصة بوصفها منظومة ، ومن ثم على وظائف متجاوبة ، فهى قرينة البحث الذى لا يتوقف لتعرف أسرار الكون ، والمضى فى اكتشافه والسيطرة عليه ، من المنظور الفكرى العلمى ؛ ومن ثم قرينة الارتقاء الدائم بموضع الانسان فى هذا الكون ، من المنظور السياسى الاجتماعى ، بالمعنى الذى يبرر الصياغة المتجددة للمبادىء والأنظمة التى تنتقل بعلاقات المجتمع من مستوى الضرورة إلى الحرية ، ومن الاستغلال إلى العدالة ، ومن التبعية إلى الاستقلال ، ومن سطوة الخرافة أو الأسرة أو القبيلة أو المشيخة أو الحاكم المطلق إلى الدولة الحديثة ، بمعناها الذى يقرن العلم بالعدل ، والمساواة بالحرية ، ويقرن الحرية بحق العقل الإنسانى فى التمرد الدائم على أدوات إنتاج المعرفة السائدة فى عصره وعلاقات إنتاجها على السواء .

والحداثة قرينة « التحديث » من هذه الزاوية ، بل هى الوجه الذى ينصرف إلى الإنشاء والابتداء على مستوى الفكر والإبداع ، بينما التحديث هو الوجه الذى ينصرف إلى تغيير أدوات الإنتاج المادية فى المجتمع ، وتثوير علاقاته ، بما يكافىء الحلم الإنسانى بالانتقال من أسر الضرورة إلى عالم الحرية الذى لا يكف عن التجدّد ، وذلك بالمعنى الذى يجعل من التفكير العلمى المضاد للخرافة موازيا لمنطق الوعى الضدى المناقض للاتباع ، فالحداثة كالتحديث تمرد دائم على كل ما يحجر أدوات إنتاج المجتمع وعلاقاته فى قيود الاتباع التى تعنى التخلف ، والتحديث كالحداثة تطلع دائم إلى المستقبل الذى يعد بالتقدم اللانهائى .

إن صدمة «التحديث» ومخايلته تشبه «النداهة» فى قصة يوسف إدريس الشهيرة ، حيث ينتزع الوعى من سباته الذى ألفه ، وينتقل من فضاء إلى فضاء مناقض ، وتنتهك براءة تسليمه بقيم الاتباع ليدخل عالما آخر ، يعد بالمغامرة والتجارب المقلقة ، ويستبدل بالبراءة والبكارة التجريب والمهارة . إنه العالم الذى يبدأ بهذه الكتل الحديدية المتحركة التى أنهت العصر القديم لوادى العيون ، فى الجزء الأول (التيه) من رواية عبد الرحمن منيف «مدن الملح» حين تفجر السؤال : «هذه الكتل الحديدية الصفراء هل يمكن لإنسان أن يقترب منها ويظل سالما؟ وماذا تفعل وكيف تتصرف ؟» . هذا العالم الجديد تتملك الأحياء فيه مشاعر الضغينة والنزق والخوف ، دون أن يدركوا أو يقدروا بوضوح أى شىء يمكن أن يحدث ، ولعلهم — مثل سكان وادى العيون — يأملون أن يقع فى اللحظة الأخيرة أمر يغيّر كل ما يدبر ويخطط ، فتعود الأمور إلى ما كانت عليه ، وينتهى الحلم القاسى الطويل . ومع ذلك ، يظل كل واحد منهم موقناً أن نهاية ما أصبحت وشيكة و « كل واحد يريد رؤية هذه النهاية بنفسه ، وأن يعرف كل التفاصيل ، حتى أصغرها وأكثرها خفاء »

وإذا كان من الممكن القول إنه لاحداثة دون تحديث فإن العلاقة بينهما علاقة تلازم بالضرورة ، بمعنى أن التحديث المادى لا يمكن أن يتم دون أن

ARCHIVE http://archivebeta.Sakhrit.com

يفضى إلى حداثة فكرية . وفى الوقت نفسه ، فإن الحداثة تؤسس المهاد الفكرى للتحديث وتدفعه إلى الأمام ، وذلك بالمعنى الذى يجعل التلازم بين الطرفين تلازما بين مجالين يتبادلان التأثر والتأثير ، ويتقاطعان ويتداخلان فى غير حالة .

هذا التلازم بين الحداثة والتحديث يجعل من الوعى الحداثى وعيا «مدينيا» فى كل الأحوال ، وعيا يبدأ من عالم «الآلة» وعلاقات إنتاجها ، ولا يفارق انساقها المعرفية أو سياقات منظومات المعلومات المرتبطة بها والمتولدة عنها . وسواء كنا نتحدث عن المدينة التى تدخل دنيا التصنيع أو المدينة « الكوزموبوليتية » التى تعيش عصر ما بعد الصناعة ، فإن هذه المدينة هى الفضاء المكانى الذى تتولد فيه الحداثة وتتلازم مع «التحديث» وليس الخوف القروى أو البدوى من هذه المدينة هو الذى يلازم الحداثة بل غواية المدينة «النداهة» التى تنجذب إلى عوالمها وأدوات إنتاجها وأنساقها وتعقد علاقاتها ، تحدونا الرغبة فى الاكتشاف . ويؤرقنا الخوف من بعض ما يحمله هذا الاكتشاف ونظل نندفع فى عالم هذه «المدينة» الواعد بكل الاحتمالات ؟ نتقبل حضوره الذى ينطوى على المتناقضات ، ونقع فى غواية ندائه الذى يعد بتغيير كل ما ننطوى عليه من موروثات .

المدينة — من هذا المنظور — هى الرحم الذى تتولد منه وبه الحداثة . لا المدينة التى تشبه القرية الكبيرة ، ولا المدينة التى لا تفارق العلاقات الإنسانية فيها منطق القبيلة ، بل المدينة التى هى النقيض للقرية والبادية ، بما فيها من تصنيع يتجاوز الآلات اليدوية ، وبما فيها من أنظمة معرفية تتجاوز عوالم الخرافة والسحر ، وبما فيها من تنظيمات ومؤسسات تحيل الهوية الخاصة بالفرد إلى رقم من ملايين الأرقام ، وبما فيها من تناقضات اجتماعية واقتصادية تؤدى إلى أن تتحول هذه المدينة نفسها إلى ساحة للصراع ، فهى مدينة ترعاها مؤسسات السلطة وتوجهها مصالح الطبقات الحاكمة والأجهزة الإيديولوجية للدولة ، وتثير الشغب فيها مجموعات الهامشيين والمقهورين والمقموعين . إنها مدينة الأحزاب المتصارعة سياسيا والمصالح المتعارضة اقتصاديا والتيارات المتناقضة فكريا ، حيث البشر الذين يكدحون باحثين عن عدل تحققه الحرية ، والإخوة الأعداء الذين يتحاورون بالكلمات أحيانا وبالرصاص حينا ، والمبدعون الذين يستريب فيهم الجميع ، ويعانون « قدر الغرف المقبضة» الذى تحدث عنه عبد الحكيم قاسم ، الغرف الذى تشبه هذه الغرفة :

ليس فيها سوى مكتبه
وسرير
وملصق
جاءت الطائره
حملت فى الهواء السرير
والكتاب الأخير
وخطّت بصاروخها بعض ملصق

هذه المدينة علامة العالم الثالث والحداثة المميزة لكثير من أفكاره فى آن ، فهى ليست مدينة « ما بعد الصناعة » الغربية التى تمرد فيها المبدعون على معايير «التقدم» و « التطور » و «العلم» و «الآلة» ، حيث يقع الإنسان فى شراك الآلة ، ويستخدم العلم

وسيلة للدمار ، ولا يغدو للتقدم والتطور من هدف سوى إنتاج السلع ، على نحو يغترب بالإنسان ، ويشيء الوجود ، ويحوّل القدرة الشخصية إلى سلعة متبادلة ، إنها المدينة التى لاتزال تتوسل بالعلم لتواجه الخرافة ، والتى يرتحل إليها المبدع من القرية ، والتى يقول عنها :

يدهشنا انا نحب المدينه
واننا قد اكتشفنا خلسة ، فى هذه الأبنية الجواثم
أشياءها الدفينة

المدينة التى تتصارع فيها الكلمة والرقم ، والتى تنقسم ما بين ماضيها وحاضرها ، والتى تعرف نعمة الجامعة وبركة المسجد وآلة المصنع وزنزانة المعتقل ، والتى تتواطأ مع غيرها فى صنع مأساة الفتى الفلسطينى الذى لم يعد يملك سوى صوته الصارخ :

وابحث عن حدود اصابعى
فارى العواصم كلها زبدا

فى هذه المدينة ، يغدو كل شىء نسبيا ، منقسما ، متناقضا ، متعددا ، جهما ، مراوغا ، ملتبسا ، كانه رصيف عالم يموج بالتخليط والقمامة ، فى كون خلا من الوسامة . والحب فى هذه المدينة بلا جذور ، لا يجرؤ العاشق فيها أن يقول :

صافية اراك يا حبيبتى
كانما كبرت خارج الزمن

بل يحلم بما ينجيه،ومن يحب،من قبضة ذوى اللحى والشرطة والتجار . والشاعر يجوب هذه المدينة ، صغيرا كالفرحة ، ماكرا كالقنفذ :

يسعى
بطيئا
ضاحك العينين
مسرورا بان الأرض فيها هذه الفتنه

ويظل هذا الشاعر «صانع أسئلة» . يملأ الطرقات بهواجسه ، يضع اللغة العاطفية جنب الجدار ، ويرتكب فعلا فاضحا فى الطريق العام ، وينكفىء على قصيدته التى تضيق به فيلوذ بانحناءة المجاز ، ويعاود السعى فى هذه المدينة بعجلات الرمز والتمثيل والتعريض والكناية ، مراوغا كالقناع لاذعا كالسخرية . ويعرف هذا الشاعر أنه ليس حكيما أوقديسا ، كاهنا أو عرافا ، ويقول لنفسه قبل أن يقول لنا :

إذن .. لابد من التجريب
ولطالما جربت القليل لتعرف الكثير
ولطالما جربت الكثير لتعرف القليل

وإذا كان التجريب يعنى البحث عن تقنيات جديدة ، فى هذا السياق ، فإنه يعنى البحث عن معرفة جديدة ، عن آفاق واعدة يقرع أبوابها السؤال الذى يلد السؤال.وإذا كانت المعرفة الجديدة تومىء إلى صانع الأسئلة الذى يسعى إلى تعرف نفسه ، وتجديد أدوات معرفته بنفسه والعالم من حوله ، فإن هذه المعرفة تومىء إلى ما يحدث فى الواقع ، حيث الضرورة التى تستفز الوعى ، والتخلف الذى يثير

السؤال ، والخرافة التى تناقضها الحداثة . ولا تقتصر هذه المعرفة الجديدة التى يسعى إليها الوعى المحدث على إبداع الفنون والآداب . إنها تمتد لتشمل كل شىء ، فالحداثة فى الآداب والفنون لا تتحرك معرفيا إلا فى مناخ شامل يلازمه وعى التحديث

وإذا كانت الحداثة فى الفكر والعلم ابتداعا للمعرفة ولأدوات إنتاجها فإن الحداثة فى الآداب والفنون ابتداع لرؤيا جديدة ولأدوات إنتاج هذه الرؤيا فى آن . إنها فعل مكتمل لوعى متحد ينطوى على قيمة إيجابية . هذه القيمة نتعرفها فى الضدية الجذرية التى تواجه اتباعية الموروث ، وتواجه غياب الحرية عن الواقع ، ومنطق التبعية للآخر أيًا كان هذا الآخر ، الضدية التى تقرن الحرية بالعدل ، وتقرن فعل الوعى الذى تنتسب إليه بفعل التثوير الدائم لأدوات إنتاج الفن ، وإنتاج المعرفة بالواقع والكون على السواء . ولذلك فإن الحداثة رؤيا شاملة من حيث هى موقف من واقعها الخاص أو من كونها العام ، ولا يمكن النظر إليها — من منظور الأدب — بوصفها طريقة فى القول أو حيلة شكلية ، ولا يمكن اختصارها فى التوكيد المطلق لأولية التعبير . وفى الوقت نفسه ، لا يمكن اختزالها فى رؤيا منعزلة عن أدوات إنتاجها ، فتغيير الرؤيا لا يتم دون تغيير أدوات إنتاجها ، وتغيير أدوات الإنتاج يؤدى إلى تغيير الرؤيا وعلاقات إنتاجها .

هذا التغيير يقع فى لحظة المفارقة الجذرية التى يدرك فيها الوعى أنه لكى يبدع العالم فإن عليه أن يعاكس العالم ، فى فعل من أفعال الانقطاع الذى يغير المجال كله ، كأنه يدخل من جديد فى سفر النشأة والتكوين ، كما يقول أدونيس بحق . وعلاقة هذا الفعل بماضيه أشبه بعلاقته بحاضره ، لابد أن تنطوى على الانقطاع الحاسم ، بالمعنى الذى تؤكده دلالة بيت الشاعر الحداثى القديم ، أبى تمام ، الذى قال :

فنفسـك ، قـط ، أصلحـهـا ودعنـى مـن قـديـم أب

هذا الانقطاع الحاسم الذى لا يفارق معنى التمرد الأوديبى على السلطة البطريركية لكل الآباء ، والسلطة القمعية لكل انماط الأنظمة التسلطية ، هذا الانقطاع الحاسم لا يتشكل إلا فى لحظة تاريخية متميزة ، لحظة تتقابل فيها الأوضاع الاجتماعية ، وتتصارع فيها الاتجاهات السياسية ، وتتصادم المصالح الاقتصادية ، وتنقسم الثقافة فى ثنائيات متقابلة : حيث الهامشىّ فى مقابل السائد ، والسلف فى مقابل الخلف ، والاتباع فى مقابل الابتداع ، والطليعة فى مقابل الجماعة ، والمتاصل فى مقابل الوافد ، والقامع فى مقابل المقموع . وذلك فى سياق اجتماعى ، تاريخى ، يجعل من رؤيا الحداثة معبرة عن التناقضات المتصارعة فى المجتمع ، وصائغة لأحلام طليعة ، هامشية ، مضطهدة ، محاصرة بالاتهام ، مهوشة بالأسئلة التى تجعلنا نتطلع إلى افق مغاير من افاق تحولات المجتمع .

هذه الشروط المرتبطة بولادة الحداثة تفضى ، بداهة ، وعلى مستوى التضاد ، إلى الشروط المناقضة لموت الحداثة . إنها تموت من داخلها عندما تفقد وعيها الضدى أى حين يتحول هذا الوعى من جذرية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رفضه إلى المهادنة المصالحة التى تفقده حديته ، فيغدو وعيا خانعا مذعنا . وتموت الحداثة من داخلها ، حين تفقد تلهب السؤال وتمرد الشك وروح المغامرة ولذعة السخرية وحدة المفارقة وعافية التجدد ، أى حين تكف عن مساءلة نفسها ، وحين يكف وعيها عن الانقسام على نفسه ليغدو ذاتا وموضوعا ، أو يجعل من نفسه موضوعا للمساءلة والسخرية قبل أن يجعل من غيره موضوعا للمواجهة . وتموت الحداثة عندما تدخل منطقة الإيمان بالمطلقات ، وتفارق ضفافها التى لا تعرف اليقين ، وحدودها التى لا تفارق النسبى ، وتخومها التى لا تحمى نفسها سوى بالسؤال . وبقدر ما تقترب الحداثة من منطقة الإيمان بالمطلقات ، وتقع فى شراك التعميمات أو برد اليقين ، تفارق روحها المتسائل ونسغها الشاك وحياتها التى لا تعرف سوى النسبى . وعندئذ ، تتحول الحداثة إلى «سلطة» تؤسس تقاليدها ، وترسخ قواعدها ، وتقنن شروطها ، وتنتقل من الجنوح الديونيسى إلى التعقل الأبولونى ، وتغدو مذهبا من المذاهب المستقرة فى سياقات التيارات الأدبية .

وتموت الحداثة من خارجها عندما تفقد شرطها التاريخى ، أى عندما يكتمل تحول اللحظة التاريخية المولِّدة لها ، فتنقلب اللحظة إلى قطبها السالب أو قطبها الموجب ، مفارقة بينية ما بين القطبين بكل ما فيها من توتر وقلق وتمزق وانقسام، وإما أن يطبق الكابوس على اللحظة التاريخية ، فتسلم الحداثة نفسها إلى عصر من يأس الانحدار والخنوع والتسليم والاتباع . وإما أن يشرق الحلم على اللحظة التاريخية ، فينقلها من فجر أمانيه إلى ظهيرة تحققاته ، فتسلم الحداثة نفسها إلى عصر من يقين «المشروع» المسيطر وإطلاقه وكلية أحكامه ، حيث يستبدل بالشك الجزم ، وبالسؤال الإجابة ، وبالسخرية التمجيد .

وإذا كانت الحداثة ضد كل مشروع ينطوى على مطلقات يقينية ، فإنها كانت النقيض الدائم ، فى الوطن العربى ، للمشروعات الدينية فى اتباعيتها ، والنقيض الدائم للمشروعات الشيوعية فى دوجماطيتها . وظلت على صدام مع المشروع القومى فى تسلطية دولته . وكان فيما انطوت عليه هذه المشروعات من أحادية النظر ويقينية المعتقد وإطلاقية الأحكام، الدريئة الثابتة لهجوم موجات الحداثة العربية المعاصرة والمصدر التقليدى للعداء بين الحداثة وهذه المشروعات . وبقدر ما كانت الحداثة الهامشى المشاغب ، المريب ، الذى يتشكك فيه الجميع ، فى ازدهار المشروع القومى — وقد انبعثت الحداثة العربية المعاصرة متداخلة معه فى النشأة المرتبطة بالخلاص من التبعية التى هى الوجه السياسى للاتباع ، ومتقاطعة مع أحلامه عن الحرية والعدل التى هى الوجه الآخر لإنسانية الحداثة — فإن هذه الحداثة نفسها تحولت إلى هامشى آخر ، مغضوب عليه ، متهم بالكفر والإلحاد ، فى تعاقب المؤسسات المتسربلة بأردية الدين ، وبعد سقوط المشروع القومى ، وصعود ما يمكن تسميته « إسلام النفط » وكما اصطدمت الحداثة بدولة المشروع القومى فى تسلطيتها وتغييبها للحرية ونفورها من الديمقراطية ، وتأكيدها لبطريركية الحضور السياسى الفكرى للزعيم — الزعماء ، فإن هذه الحداثة اصطدمت باتباعية المؤسسات الدينية ، والبطريركية

الأوتوقراطية التى تكرسها الدول التى ظلت تخفى مصالحها وراء أقنعة دينية . ولكن ظلت هذه الحداثة ، فى كل الأحوال ، متقاطعة أو متداخلة مع كل مشروع يعد بالتقدم ، ويبشر بأحلام الحرية والعدل ، ويؤمن بإنسانية جديدة لا تعرف من المطلقات سوى الإيمان بقدسية السؤال الذى يحطم جدران أى نوع من أنواع اليقين المطلق . وهذا هو سر الحوار بين الحداثة العربية المعاصرة والتيارات الليبرالية الساعية إلى إنسانية جديدة لاتعرف التمييز العنصرى أو استغلال الشعوب ، ومع التيارات القومية التى تحاول مجاوزة البنية البطريركية للمشروع القومى إلى بنية أكثر تحررا ، ومع التيارات الماركسية التى لا تعرف جمود الستالينية أو آراءها الجدانوفية ، ومع التيارات الإسلامية التى تحاول تأسيس ما يمكن تسميته « الاعتزال المعاصر » .

وربما كان من المهم أن نؤكد — فى هذا السياق — أن حوار الحداثة مع غيرها من المشروعات المطروحة على الواقع العربى ، إنما يبدأ من المنطقة التى تتقاطع فيها الحداثة مع هذا المشروع أو ذاك ، من حيث رفضه ما عليه الواقع العربى من اتباع وتبعية فى آن ، ومن حيث ما يقترحه هذا المشروع أو ذاك من آفاق جديدة تغتنى بالسؤال والبحث والمغامرة والتجريب ، ومن حيث ما ينطوى عليه هذا المشروع أو ذاك من وعى باللحظة التاريخية البينية التى تخلق الحداثة . إن هذه اللحظة البينية ، بكل ما تولده من وعى ضدى ، يرفض طرفها السالب ويتطلع إلى ما يعد به طرفها الموجب ، فى انقسامه بين الطرفين ، هذه اللحظة هى العلامة الأولى للحداثة . العلامة التى تنبئنا أننا إزاء وقت بين وقتين ، فى لحظة تاريخية يعيها المبدعون كأنها مفرق من مفارق الفصول ، وقت بين الرماد والورد ، كما يقول أدونيس ، الوقت الذى يتمرد فيه المبدع على هويته تمرده على حاضره وماضيه ، كأنه يصرخ ، وهو يخرج من رحم البراءة أو الهناءة ، بما صرخ به قناع أمل دنقل فى نهاية « سفر التكوين » :

كينونتى مشنقتى
وحبلى السرى
حبلها
المقطوع

هذا الخروج نفسه معانقة للريح التى تناقض السكون ، وتأسيس للقطيعة التى تزرع الأنا المتمردة فى الريح ، فتنطقها كل ما تردده « كائنات مملكة الليل » حين تنقطع هذه الكائنات عن موروثها الجامد ، أو حين تعلن عن تمردها على حاضرها :

قتلتنى ايتها البلاد
فى عش غرامك الملىء بالكلاب والنمور
والكوابيس ، المحاط بالتوابيت ،
المغطى بهياكل السلالة التى انحدرت منها
فاتركينى اغتسل فى الدم ،
ازرع نطفتى فى الريح .

وعندئذ ، تتحول الذات المحدثة إلى ذات منقسمة على نفسها ، تعانى إشكال هويتها الذاتية بالقدر الذى تعانى إشكال هوية الواقع الخاص بها ، وذلك بالمعنى الذى يتحول معه هذا الواقع إلى تعارضات لا تصالح بينها ، وتتحول الذات الواعية بهذا الواقع

إلى انقسامات أكثر عنفا فى صراعها بين الأبعاد الثلاثة للماضى والحاضر والمستقبل ، كما لو كانت هذه الذات «محور الزئبق» فى قصيدة أنسى الحاج

كل واحد منى جزيرة
وصحراء وإخوة اشرار
كل واحد منى واحد
بعمق الماء واستراحة الجنون

وأول ما يلزم عن هذه اللحظة المنقسمة على نفسها فى مفارق الفصول أن الذات المحدثة المتولدة فى هذه اللحظة لا تعرف يقين الأنبياء ، ولا زعامة القواد المنقذين . إنها ذات محرومة من برد اليقين ونعمة التصديق وهالة الزعامة . ذات لا تهبط الأرض كالشعاع السنىّ ، بعصا ساحر وقلب نبىّ ، ولا تقبس إبداعها من نفس الرحمن ، ولا تتحول إلى رحمن بين الناس ، فهى لا تحتكر معرفة الحقيقة ، ولا تعرف سوى السؤال الذى يولد السؤال . إنها ذات من يجعل الخطأ قنديلا لخطواته ، ولا يعد بغبطة ، ولا يتردد فى أن يهمس إلى سامعه بحاله على النحو التالى :

واقف على الرصيف انتظر شخصا ما
او شيئاً ما
من ورائى ياتى رجل
لا اعرفه ولا يعرفنى يطعننى فى الظهر
بلا مبرر ، بلا دافع
وقبل أن الفظ احلامى الأخيرة
اتوسل إليه الا يفشى السر .

هذه الذات المحدثة لا تعرف لحظة المجد أو لحظة لانتصار ، ولا تحصل فى مسعاها بهجة الكشف أو التجلى المطلق للحقيقة ، ولا تملك القدرة على تغيير مجرى الأحوال التى تقع حولها ، ولا تستطيع أن تحقق فعليا فى واقعها ما تفخر به سوى أن تتمرد على هذا الواقع . وإذا كانت رؤياها علامة على العالم البديل الذى تحلم به فإن هذه الرؤيا لا تلزم عنها صفات الأنبياء . قد تترسب هذه الصفات من مراحل سابقة على الحداثة ، خصوصاً فى المناطق المفصلية التى تتخلق فيها الحداثة من نقائضها ، فتحمل فى بواده إبداعها رواسب مما ترفضه ، دون أن تنتبه إلى هذه الرواسب إلا بعد أن تسلط وعيها الضدى على مكوناتها الذاتية ، فتجاوز كل ما يشدها إلى ما ترفضه ، ومن ذلك الصفات النبوية التى تجعل من الشاعر وريث الحكمة ، كنز المعرفة المطلقة ، الحكم المرْضى حكومته ، العارف بكل شىء . وعندما تستبدل الحداثة بالكائن المطلق القدرات الكائن الذى لم يكن بطلا فارسا أو حكيما ، تتجلى الذات المحدثة التى تعرف أنها لا تقدر أن تغير الفصول ، ولا تتوجه إلى الآخرين كما لو كانوا أهل الكهف الذين عليهم أن يستجيبوا إلى كلماتها المنزلة،كى يفيقوا من سباتهم الطويل . إن المعجزة الوحيدة التى تستطيع الذات المحدثة اقترافها هى أنها تدخل الآخرين إلى عالمها ، تغرقهم فى انقسامها ، تدفعهم إلى التساؤل عن انقسامهم المقابل ، وتضرم فيهم نار الشك والبحث ، وتمكنهم من أن يسائلوا وعيهم بالعالم فى الوقت الذى يسائلون فيه العالم ، وتهوسهم بتناقضات اللحظة التاريخية التى يعانونها كما لو كانت فاصلة بين الموت والموت .

الحداثة ــ بهذا الفهم ــ تنبثق فى اللحظات التى يتحول فيها التاريخ ، حين ينقلب على نفسه ، أو يفارق مجراه ، أو يتمزق بين نقيضين أو نقائض ، كأنه مذبذب بين الماضى والمستقبل ، أو بين الحلم الآتى بالحرية والعدل والكابوس الجاثم بالعنف والقمع . فى هذه اللحظات ، تنبثق رؤيا الحداثة كأنها العنقاء التى تنبثق من رماد التحولِ والفجيعة ، والحُلم يتجاوز الماضى إلى المستقبل ، والوعى الذى يعيدُ بناء (الوطنيةِ أو القوميةِ) لتتفجرَ بالثورة على كلِّ ما يعوقُ حركَتها صوبَ التقدمِ الذى لا نهاية له .

وإذا كان التقدمُ الذى لا حدَّ له ، أو نهايةَ ، هو **مبدأ الرغبة** فى الحداثة ، فإن **مبدأ الواقع** فى حركتها لحظاتُ التاريخِ المتحولةُ ، المنقلبة من حالٍ إلى حالَ ، حيث الثورةُ الكاملةُ للوعى ، والتمردُ الجذرىُّ للأنا الفاعلةِ وراء الوعى . هذا الترابطُ بين مبدأى الرغبةِ والواقعِ ، فى الحداثةِ ، هو الذى يحدد علاقتَها الجدلية بالتاريخِ ، من حيث هى منفعلةٌ به وفاعلة فيه ، فهى منفعلةٌ به لأنها تنبثق عن لحظاته الحاسمةِ ، وفاعلةٌ فيه لأنها تسهمُ فى توجيه مسار هذه اللحظاتِ بأشكالٍ مباشرةٍ وغير مباشرةٍ .

هذه العلاقة الجدلية هى التى لا تفصل بين حداثة القصيدة عند محمود درويش والشرط التى ينطوى عليها وعى المتلقين ، داخل الأرض العربية المحتلة ، الممتدة من المحيط إلى الخليج . وهى نفسها التى لا تفصل بين النار التى التهمت بيروت والنار التى حدثنا عنها خليل حاوى ، منذ أيام العودة إلى سدوم ، فى سؤاله الذى يشبه النبوءة :

ما الذى ابقت عليه النارُ
من بيتى ، واتعابى ، ومن تاريخ عمرى
ما الذى ينبض محرورا طريا
فى رماد المطرح الخاوى بصدرى ؟

وهى ــ أخيرا ــ العلاقة التى تصل بين المواطن العربى وراكب القطار ، فى مسرحية صلاح عبدالصبور « مسافر ليل » ، حين يتوجه إلينا الراكب بالسؤال،فى آخر المسرحية ، قائلا :

ماذا افعل
فى يده خنجر
وانا مثلكمو اعزل
لا املك إلا تعليقاتى
ماذا افعل ؟
ماذا افعل ؟

ولكن علينا أن نلاحظ أن هذه العلاقة بين الحداثة والتاريخ تقوم على مفارقة لافتة ، تجعل الحداثة متصلة بالتاريخ ومنفصلة عنه فى وقت واحد . إن إبداع الحداثة متغلغل فى شبكة علاقات اللحظة التاريخية التى ينبع منها ، ويغوص فى جذر تناقضاتها وصراعاتها ، كى يلتقط أعمق ما فى هذه اللحظة التاريخية من دلالة . وعندما يفعل ذلك فإنه يدرك العام فى الخاص ، والإنسانى فى المحلى ، والثابت فى المتحول ، فيصبح هذا الإبداع علامة على اللحظة التى يتشكل فيها ، تاريخيا ، وقيمة مضيئة لكل ما يمكن أن يتجاوب معه فى انقسام الوعى ، أو حلم الانعتاق ، أو تمرد السؤال ، فى لحظات أخرى ، مغايرة ، من لحظات التاريخ الإنسانى .

وإذا كان لكل حداثة رؤيا يتشكل إبداعُها في تاريخها الخاص، فإن لكل رؤيا حداثية عناصرهُا التكوينيةُ التي تتولد عن أفق علاقاتها الخاص، وتتشكلُ فيما يمكن أن يكون نسقاً متميزاً، يرتبط بعلّة تولده من ناحية، وينطوي على ما يبرر الحوارَ بينه وغيرِه من الآفاقِ المغايرة من ناحية ثانية.

إن لكل حداثة نموذجها الخاص، نسقها المعرفي المتميز، أسئلتها التي ارتبطت بهمومها المتعينة. وهي لا تتشابه مع غيرها من الحداثات، أو تتجاوب، أو تؤثر، إلا من خصوصيتها التي تحدد حتى ملامحها العامة التي تلتقي فيها وغيرها. والإنجاز الحقيقي لأية حداثة هو ما حققته، داخل السياقات المتصلة أو المنقطعة للحداثات، حيث يتسم كل إنجاز بتفرد لا يفقده التشابه مع بقية الإنجازات. ومعنى ذلك أننا لا يمكن أن نتحدث عن حداثة مطلقة أو حداثة مركزية، أو حداثةِ المثال أو الإطار المرجعيّ، فالوعيُ الذي يصوغ رؤيا الحداثة وعيٌ يتحرك في تاريخه الخاص، وهو حين ينقسمُ على نفسه فإنه يفعل ذلك ضمنَ شروط إنتاج المعرفة في لحظته التاريخية. وحركتُه الضديةُ إزاء نفسه لا تختلفُ عن حركتِه الضدية إزاءَواقعِه، من حيث هي حركةٌ ضمنَ علاقاتٍ محددة، في التاريخ، وليست حركةً في الفضاءِ الذي لا تاريخَ له. وحتى عندما تتحول حركةُ هذا الوعيُ إلى فعل إيديولوجي، ينبني بهدف تزييف الوعيّ، فينفيَ عن حركته صفةَ التاريخية، ويسقطَها في سديم خالص، فإنما يفعلُ ذلك لأنه مثقل «بلحظة تاريخية» يدفعه إلى الفرار منها، ومهوّس بواقع يدفعه إلى نفيه على مستوى الوهم.

ومن المؤكد أننا لسنا إزاء حداثة واحدة لها تجلياتٌ متنوعة، كأنها الروح الهيجلي الذي يتجلى في أشكال مختلفة المظهر ثابتةِ الجوهر، ولسنا إزاء عناصرَ ثابتة مطلقة وأخرى متغيرة نسبية داخلَ حداثةٍ كونية واحدةٍ، مفارقةٍ، كأنها الأجرومية المتعاليةُ لما أطلقت عليه البنيوية الشكلية — ذات يوم — مصطلح «أدبية الأدب». إن وضع فعل الوعي الذي يصوغ الحداثة داخل سياقه التاريخي يؤكدأننا إزاء حداثات متعددة على المستوى المتزامن (السنيكروني) والمتعاقب (الدياكروني) على السواء. أعني إزاء حداثات تتعدد، متوزاية، في العصر الواحد، بتعدد الشروط الخاصة بكل مجتمع على حدة. وإزاء حداثات تتعدد، متعاقبة، في العصور المتتابعة، بتعدد المراحل التاريخية المتغايرة.

وليس من الضروري أن نبالغ فنقول إن هناك حداثات بعدد الحداثيين، فالمؤكد أن هناك حداثات بعدد اللحظات التاريخية التي تنتج الحداثة في كل منها بشروط مغايرة وخصوصية مباينة. وما نحتاج إليه حقا، خصوصا في مجتمعاتنا المتخلفة، هو أن نبحث عن الشروط التاريخية المنتجةِ لهذا الاتجاه من ناحية، وعلاقتها بأدوات إنتاجِ المعرفةِ الحداثيةِ من ناحية ثانية، والجدلِ المتوتر بين هذه المعرفةِ وعلاقاتِ إنتاجها من ناحية ثالثة، والعناصر التكوينية التي يتكون من علاقاتها النسقُ الخاصُ بكل حداثة من ناحية رابعة.

ومعنى ذلك أن الحديث عن قواعد (أجرومية) ثابتة للحداثة وهْمٌ يشبه الحديث عن قواعد ثابتةٍ

للأدب . إن الدرس الذى تعلمناه من فشل «البنيوية» الشكلية قد أكد لنا أنه لا توجد خصائصُ مفارقة ، متعاليةً أسمها «أدبية الأدب» أو شعرية الشعر ، فما يسمى الأدبى أو الشعرى أو «الجمالى» وظيفة «تاريخية» متغيرة ، وما يتصفُ بصفةِ «الأدبية» فى مرحلة قد لا يتصف بها فى أخرى ، والعكس صحيحٌ بالقدر نفسه ، وبالمثل ، فإن « الحداثة » لا يمكن أن تقوم على «جواهر ثابتة » أو صفات راسخة . إنها رؤيا إبداعية تقوم على وعىٍ ضدى لتاريخٍ متعين ، سواء أكان هذا الوعى هو تاريخ الأنا الفاعلةِ للوعى ، أم تاريخ اللحظةِ التى يحدث فيها هذا الوعى . ومن هنا ، فإن الحداثى لا يختلف عن « الحديث» من حيث إن كليهما دالٌ متعددُ المدلول فما يعنيه هذا الدالُ لأبى نواس (فى الشعر العربى القديم) لا يعنيه لقاسم حداد (فى الشعر البحرينى المعاصر) ومدلوله بالقياس إلى أدونيس الشاعر السورى المعاصر يختلفُ عن مدلولهِ بالقياس إلى رينيه شار الشاعر الفرنسى المعاصر الذى ترجمه أدونيس إلى اللغة العربية ، وهمومه بالقياس إلى عبد المنعم رمضان (فى شعر السبعينيات فى مصر) لا تتطابق وهموم سعدى يوسف بالضرورة .

هذا البعدُ التاريخىُّ للحداثةِ يكشف لنا عن طبيعة الفعل الإيديولوجى الذى يقوم به أولئك الذين يجعلون من بعضِ صور الحداثةِ الأوربية (المودرنزم Modernism) إطاراً مرجعياً فى الحكم على أنماطِ الحداثةِ العربية المعاصرة . إن هؤلاء لا يقومون بتزييف الوعى العربى المحدثِ بخصائص حداثتهِ فحسب ، ومن ثم ينفون عن هذا الوعى صفة الضديةِ عندما يجعلون منه تابعاً مقلداً لحداثةِ أخرى ، وإنما يغتربون بالحداثة العربية المعاصرة عن زمنها ، وعن واقعها ، ومن ثم يغتربون بالأنا الفاعلةِ لها عن تاريخها ، على نحو يباعد بين هذه «الأنا» وجذرية الفعلِ المعرفىِّ ، ويباعد بين الحداثة نفسها وجذرية الفعل الإبداعى . إن الوعىَ الحداثىَ وعىٌ ضدىٌّ ، لأنه يضع نفسه وواقعه وتراثه وحاضر الآخر وتراثه موضع التساؤل والشك وليس موضع القبول والإذعان . ومن ثم فإن «ضدية» هذا الوعى مرتبطة بنقائض تقع فى التاريخ وبالتاريخ ، فهو وعى «ضد» ما هو واقع فى لحظة بعينها من لحظات الزمان الفعلى للبشر ، وضديته فعل يقع على مفعول محدد ، فى علاقات واقع محدد . وليست تحليقا فى فضاء الرفض المطلق الذى لا يقع على شىء لأنه لا يرتبط بشىء .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومن هذا المنظور ، فإن العلاقة بين مفاهيم «الحداثة» الأوروبية ومفاهيم الحداثة العربية لا تنطوى على تشابه الأصل والصورة إلا عند من يؤمن ـــ واعيا أو غير واع ـــ بدونية «الأنا» فى حضرة «الآخر» من ناحية ، ومن يفرغ كل حداثة من سياقها التاريخى من ناحية ثانية . والواقع أننا أفرطنا فى البحث عن ملامح التشابه بين «حداثاتنا» و «حداثات» الآخر ،، بما جعل «الآخر» الإطار المرجعى فى كل الأحوال ، وجعل من إنجاز «حداثاتنا» انعكاسا لصور هذا الآخر فى أغلب الأحوال . وبقدر ما انتهى الإلحاح على المشابهة إلى تحويل العلاقة بين الطرفين المتشابهين إلى علاقة بين أعلى وأدنى ، فإن هذا الإلحاح انتهى إلى وضع يدنى بالطرفين إلى حال من الاتحاد . هكذا تحدثنا عن أبى نواس بوصفه « بودلير العرب» ، وعن أبى تمام من حيث هو « مالارميه العرب » ، وفرحنا أن غدا عبد القاهر

الجرجانى الأ نموزج الأصلى لكل من دى سوسير وأى إيه . ريتشاردز وياكوبسون ورولان بارت على التوالى .

ولقد ارتبط ذلك الوهم بوهم آخر ، انطوت معه حداثة « الآخر الأجنبى على مجلى مغاير من مجالى « المركزية الأوروبية» التى لا نفارقها إلا إلى مركزية امريكية جديدة ، ارتبطت بما اطلق عليه اسم « ما بعد الحداثة » ، وذلك من منظور تباعد بنا عن الحوار مع كل إنجازات الحداثة خارج دائرة هذه المركزية ، خصوصا لدى أمم العالم الثالث التى كان لابد أن نبحث بينها عن الشبيه ، وأن نفيد من إنجازاتها التى وصلت بين التمرد على «الاتباع» و «التبعية» فى فعل واحد لا انقسام بين عناصره .

ويبدو أنه قد آن الأوان لأن ندرك العلاقة المتبادلة بين «الاتباع» الذى ورثناه عن علاقتنا بماضى «الأنا» القومى و «التبعية» التى ورثناها عن علاقتنا بحاضر «الآخر» السياسى ــ الاقتصادى . إن التبعية هى الوجه المعاصر للاتباع ، من المجال الذى تذعن فيه الأنا إذعانا فكريا أو سياسيا أو اجتماعيا أو اقتصاديا إلى غيرها ، وتسلمه قيادها إلى الحد الذى يغدو تقليده قلادة فى عنقها . وإذا كانت «التبعية» المعاصرة لـ «الآخر» تجد سندها فى «الاتباعية» الموروثة عن الماضى فإن هذه «الاتباعية» تسقط نفسها على العلاقة بالآخر ، وتؤثل لروح المحاكاة ، حيث يغدو كل ما يبتدعه الآخر ملزما باتباعه ، عند من يعتقدون أحقية هذا « الآخر» فى أن يكون الإطار المرجعى المحاكى فى كل فعل من أفعال التقدم ، كما لو كان التقدم نفسه يمكن أن يتم بالمحاكاة التى تتحول معها «الأنا» إلى مرآة لا تعكس سوى صور هذا «الآخر» .

وإذا كان مفهوم الوعى الضدى بذاته مناقضا لهذا الوهم ، فإن ما يؤكده هذا المفهوم من تأب على اى شكل من أشكال المحاكاة ينفى قداسة كل ما ورثناه من أقوال مأثورة تعلمنا أن نرد بالنفى على السؤال : «هل غادر الشعراء من متردم ؟» . إن مفهوم الوعى الضدى يستبدل بسلب الإجابة عن مثل هذا السؤال الإيجاب الذى يؤكد مغايرة كل إبداع لغيره ، ويصل بين القيم الخلاقة لهذه المغايرة وجذرية الرفض الذى تنطوى عليه لكل ما يمكن أن يكون مفعولاً للمحاكاة ، سواء كان هذا المفعول فى ماضى تراث «الأنا» أو حاضر عالم «الآخر» . إذ ليس هناك فرق (أو حتى ميزة) بين من يقلد رينيه شار فى فرنسا المعاصرة أو يقلد المتنبى فى بلاط الحمدانيين فالتقليد واحد فى الحالين ، وهو نقيض الحداثة من حيث هى «وعى ضدى» .

ويبدو أن جذرية العداء التى ينطوى عليها الوعى الضدى لكل ما يناقضه هى التى تجعله لا يتقبل من أشكال المحاكاة سوى المحاكاة الساخرة ، من حيث هى نزوع عدوانى ورغبة تدميرية لموضوعها . ولأن المحاكاة الساخرة تنفى القداسة عن موضوعها ، وتخلع عنه هالته التى تصونه وتحميه ، وتكشف سوءاته ، فإنها تغدو سلاحا من أسلحة الوعى الضدى فى تدميره لنقائضه ، ومن ثم فى تأسيس فعل التمرد الدائم على أشباهه . وإذ تغدو السخرية والمعارضة بوجه عام وسائل بنائية فى تكوين الوعى الحداثى ، بما يؤكد ضديته فى علاقته بنقائضه ، فإن هذه الوسائل تؤكد صفة «الضدية» فى علاقة هذا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الوعى بنظائره نفسها ، فنحن إزاء وعى لا يتوقف بتمرده على نفسه فى سياق تمرده على غيره من النقائض والنظائر على السواء .

ولا يعنى هذا الفهم ــ بالتأكيد ــ أننا نقطع الروابط بين الحداثة العربية المعاصرة والحداثات المتعددة فى العصور السابقة للتراث أو الحداثات المتعددة فى أى مكان فى عالمنا المعاصر . إن كل حداثة تؤكد نفسها ــ فى جدلها مع تاريخها الخاص ــ بحوارها مع كل تجارب الحداثات السابقة عليها والمعاصرة ، فى تراثها أو فى أىّ تراث غيرها . أعنى أن كلَ حداثةٍ تبحث عن النظائر فى سعيها لمواجهةِ النقائضِ المعاديةِ . وهى فى ذلكَ تشعر بضرورة الإفادة من كل ما يقع تحت طائلة إدراكها . ولكن البحث عن النظائر لا يعنى التطابق ، أو النسخَ ، أو التكرار ، فالمشابهة لا تصل بطرفيها إلى حال من الإتحاد إلا إذا نفت عن نفسها صفةَ المشابهةِ .

والبحثُ عن النظائر تأكيدٌ لحضور الأنا ودعم لوجودها الفاعل بالقياس على أفعال الإبداع السابقة أو المعاصرة . وكلما اتسعت دائرة النظائر اتسعت دائرة الإدراك خبرة .ولكن إذا كان الوعى المحدث لا يكتمل إلا من خلال جدلهِ مع نقائضِه ، وانقطاعه عنها ، فإن هذا الاكتمال لا يتحقق إلا بجدله مع نظائره وانقطاعه عنها فى الوقت نفسه ، فالحوارُ مع النظير كالحوارُ مع النقيض وجهان لعمليةٍ واحدةٍ ، متحدة ، تتعرف فيها الأنا نفسَها من خلال غيرها الذى هو شبيهُها فى جانب ونقيضُها فى آخر .

والحوار مع حداثات الماضى ، فى التراث العربى ، من هذا المنظور ، هو الوجه الآخر للحوار مع حداثات الآخر الأوربى ، فى الغرب الحديث أو المعاصر ، وذلك بمعنى أقرب إلى المعنى الذى تتلهبُ به هذهِ الروحُ المتمردةُ ، فى قصيدة الشاعر العراقى سعدى يوسف ، «خماسية الروح» خاصة فى هذا المقطع الذى يقول :

طَلَقَةٌ هذه الروح
مجنونةٌ ، هى لا تشترى بالفداحةِ غير عذاباتِها
تستجير بـ «رامبو» ، لتاخذَ من شحناتِ بنادقه
الحبشياتِ واحدةً . تهبط الليل فى الماء مأخوذةً
بارتعاشات بشار المحتضر

ولكن «الآخر» الأوربى ينطوى على غواية خاصة تَفْتنُ الحداثةَ العربيةَ المعاصرةَ . وتتسرب «المركزية الأوربية بين أعطافِ هذه الغوايةِ ، مراوغة ، مخاتلة ، مهددة بتدمير الخصوصية فى غير حالة ، على نحو تعلو معه أصوات المودرنزم الخاصة بغرب أوربا على كل صوت غيرها وذلك قبل أن تبدأ أصوات ما بعد المودرنزم Postmodernin ، وتتكرر أمثولةُ ولعِ المغلوب بتقليد الغالب ، ونقرأ تنظيرات عربية عن الحداثة كأنها ترجمةٌ عن الحداثة الفرنسية أو الإنجليزية ، ونطالع تطبيقات نقدية عربية كأنها نماذج حكائية لدراسات معروفة عن المودرنزم الأوربية ، على نحو تنقلب معه الغوايةُ إلى مخايلة إيديولوجية ، تنتفى معها هوية الأنا ويغتربُ عنها زمانها ومكانها .

من المؤكد أن هذه الغوايةَ شرط من الشروطِ التى يُنتج فى ظلها الوعى العربىُ المعاصرُ معرفتَه بواقعه المتخلف،الذى يتسللُ هذا الآخر إلى أسباب تخلفه

بأكثر من معنى . ولا شك أن هذه الغواية سوف تتصاعد مع تصاعد أعلام النظام العالمي الجديد الذى لا يعنى شيئاً — إلى الآن — سوى الهيمنة الأمريكية على العالم كله ، كأننا على أعتاب ، أو أحد أقطار ، امبراطورية كونية واحدة تتحكم فى كل شىء ، وتسقط أنساقها القيمية على كل أقطارها . ولا سبيل إلى مقاومة هذه المخايلة الجديدة بالعودة إلى مخايلة مناقضة ، هى صورة مقلوبة لها ، عن نقاء الهوية أو صفاء الخصوصية أو أمجاد الماضى ، بل السبيل الوحيد هو تأكيد ما ينطوى عليه الوعى المحدث من قدرة نقدية وإحساس ضدى بالضرورة . يضاف إلى ذلك ما ينطوى عليه هذا الوعى من نفور من « الواحدية » بكل ألوانها ، ومن هيمنة طرف على بقية الأطراف . فالوعى الضدى للحداثة ملازم لمبدأ الحوار الذى تتكافأ فيه الأطراف ، حيث لا يملك طرف واحد مهما كان ، أو يدعى ، أنه ينفرد وحده بالمعرفة أو الإبداع . إن تأكيد مبدأ الحوار من حيث علاقته بالوعى المحدث ، وتأكيد الطبيعة الضدية للوعى المحدث من هذه الزاوية ، يستبعد الوقوع فى أسر التبعية التى تغدو ، اتباعا والعكس صحيح بالقدر نفسه ، ويستبدل بمنطق الغواية منطق الحوار ، وبسطوة الآخر — الموضوع استقلال الأنا — الذات .

وما يشجع على المضى فى هذا السبيل أن الإنجازات الحداثيةَ حقا من الحداثةِ العربيةِ المعاصرةِ ، هى الإنجازات التى تستبدل بالعلاقةِ التقليديةِ بين الشرقِ والغرب شكلا آخر من علاقة متكافئة ، على نحو لم يعد معه الشرق هو التابع الطفل والغربُ هو الشيخ المعصوم ، بل أصبح الاثنان طرفين فى عالم معقدٍ ، متغير ، متحول ، لم يعد فيه الغربُ غربا واحدا ، ولا الشرقُ شرقا واحدا ، فلم يعد الرأسمالى رأسمالياً بالمعنى التقليدى ، ولا الشيوعىُّ شيوعيا بالمعنى المألوف ، لقد دخلنا عالما جديدا ، أكثر تعقيدا مما كانت تشير إليه قصائدُ الحداثةِ العربيةِ ، منذ أواخر الستينياتِ . ولكنها — على الأقل — كانت ترهصُ بتحوله ، حين كنا نقرأ — فى « المسرح والمرايا » — لأدونيس قوله :

كان شرق كالطفل يسألُ
والغرب شيخة المعصوم يستصرخُ
بُدِّلتْ هذه الخريطةُ
فالكون حريقٌ
والشرق والغرب قبرٌ
واحدٌ
من رمادةٍ ملمومُ

ولا سبيل أمام الوعى المحدث للخروج من رماد القبر سوى أن يولد فتيا كالعنقاء ، فيدمر ماضيه السالب ليؤسس مستقبله الموجب ، ويحاور كل ما حوله فى سبيل تحقيق ولادة جديدة لعالم جديد لا مجال فيه لهيمنة طرف واحد ، ولا مجال فيه لهذا التعارض التقليدى بين الشرق والغرب .

هذه النزعة الإنسانية المتميزة لا تنفى عن شعر الحداثةِ العربيةِ المعاصرةِ خصوصيتها ، ولا تسلبها حقَ الحوار مع ماضيها أو حاضر الآخر ، والأهم أنها تدعو إلى نهج خاص فى قراءتها . وأحسب أننا لن نتعرفَ هذا النهجَ أو نمتلكه إلا بنقد حداثى ، ينطلق من الوعى الضدى الذى ينطلقُ منه شعرُ الحداثةِ

نفسُه ، ذلك لأنّ الناقد الحداثي كالمبدع الحداثي،هو الذي يبدأ عمله بأن يلقى على نفسه هذا السؤال الملحاح :

كيف يمضي إلى كوكب ليس يعرفه ؟ هذه الطرقُ المستقيماتُ ماثلة منذ ان كان طفلا . وهذا الترابُ
هذا التراب الجميلُ ، الترابُ المموه بالناس ، من اين ياتيه ؟ من اين يقتاده للمتاعب ؟

إن مهمة الحداثي ، مبتدعا وناقدا ، هى اقتيادُنا إلى المتاعب ، وتدميرُ الإذعانِ المطمئن لعالمنا ، والاحتجاجُ الدائمُ على كل أشكالِ القمعِ ، والرفضُ الجذرى لكل ألوان الخنوع ، والتأبى الجذريُّ على كل أوجه الموتِ فى الحياةِ والفنِ والفكرِ . والخطوة الأولى فى ذلك هى الإلحاحُ على السؤالِ الذى يولّدُ السؤالَ ، فالحداثةُ — فى النهاية — هى فنُّ السؤالِ الذى لا يقنعُ بجوابٍ ، السؤالِ الذى ليس مجرد استفهام بل نمطُ وجودٍ وعلامةُ هويةٍ . وسوف تحقق هذه الملاحظات هدفَها لو تحولت إلى أسئلة تولدُ أسئلةً عند من يطالعونها .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خـالـد منتصـر

العفـو والسـماح

وِرد

◆ (إلهى إنى أخاف أن تعذبنى بأفضل أعمالى فكيف لا أخاف من عقابك بأسوأ أحوالى . إلهى . بحق جمالك الذى فتت به أكباد المحبين وبجلالك الذى تحيرت فى عظمته ألباب العارفين . إلهى . بحق حقيقتك التى لا تدركها الحقائق وبسر سرك الذى لاتفى بالإفصاح عن حقيقته الدقائق . إلهى . بروح القدس قدس سرائرنا وبروح محمد ﷺ خلص معارفنا وبروح أبينا آدم اجعل أرواحنا سابحات فى عـالم الجبروت واكشف لهم عن حضـائـر اللاهوت) ..

• حبل غسيل يمتد ما بين المنبر والحائط المزخرف .. يحمل قطع الملابس فى غير تنظم أو اتساق ، الليل يلف المسجد الأثرى إلا من بعض الأضواء المنعكسة من لمبات النيون فى الشارع تزيده هيبة وقداسة .. المقرنصات فى أركان السقف كالمخالب تنهش داخل فأسرع فى قراءة الورد .. يسرع الأصحاب فى القراءة .. نتمايل .. نزداد سخونة .. يتفصد العرق ويختلط برمادية أرض المسجد .. فالأمر خطير ، وفعلة أبى شنيعة ، والمكان جليل مقدس تردد جدرانه أورادنا الراجية .

نجلس بالقرب من سرير إخوتى .. رائحة البول تزكم الأنوف فمن بين إخوتى أخ لا يتحكم فى بوله ليلاً .. نستمر فى القراءة .. نحاول أن نكون صادقين ..

وِرد

(إلهى . حل لنا إزار الأسرار عن علوم الأنوار ، إلهى . خطفت عقول العشاق بما أشهدتهم من سناء أنوارك مع وجود أستارك فكيف لو كشفت لهم عن بديع جمالك ورفيع جلالك . إلهى . خصنى بمددك السبوحى ليحيا بذلك لبى وروحى .)

كان أبي في بيتنا السابق قبل تهدمه يستحم كثيراً .. يحمل الاستحمام في عرفنا معنى واحداً هو أن أبي قد أرضى أمي أمس ونفى ضباب غربته في أحضانها .. كان يحلم والجسد في الجسد بأنه قد امتلك الكون وأن قدميه قد وطأتا غابات الفردوس .. وكنت أفرح إذ أراه مبتسماً .. وكان يخجل إذ يراني مدركاً .. ولكني في بيتنا القديم كنت أدعو الله أن يحفظ لنا رجولته كي يحفظ لنا بسمته ..

وِرد

إلهي . افض على روحي من أسرارك العلية مدداً يقربني من حضرتك السنية والبسني تاج مهابتك السبوحية وقلدني بسيوف العزة والحماية واكفني شر كل ذي شر بسابق التخصيص والعناية)

● المسجد مأوانا الجديد .. جدرانه الضخمة بكتلها الترابية وصفرتها الزاعقة .. بعبق الإيمان فيه وتراتيل آلاف البشر وتمتماتهم وركوعهم وسجودهم ودعواتهم واستجاراتهم المحبطة ومحاولة الأيدي فتح طاقة نور وسط ظلام دامس يكفن كل الأشياء .. بكلماته المنمنمة على الجدران تحمل للجميع السكينه وتبشر الأتباع بأنهار الخير وخبز السماح ..

في هذا المأوى الجديد حاول أبي مع أمي .. أملاً في أن يكون هذا برداً وسلاماً .. لاصق الجسد الراغب الجسد المرتعش .. اقترب أكثر .. ارتعاشتها تزيده هتكاً للقداسه واقترابه يزيدها حنيناً .. سرت الكهرباء السحرية في الأوصال وأضاءت ظلام المكان .. اختلس أبي نظرة فإذا العيون تترقب .. حاول البعض النوم أملاً في بسمة الصباح المنتظرة .. اعتبرت السكون خيانة .. ثبت نظري عليهما .. من يفعلها هنا ينبت له قرنان ويأخذ هيئة القرد .. تراجع أبي وانكسرت نظرات أمي الجائعة وانكمش الجميع وتبول أخي ..

وِرد

(اللهم رب الكعبة وبانيها ، وفاطمة وبنيها ، وبعلها وأبيها ، نور بصري وبصيرتي وسري وسريرتي . إلهي . بحرمة الحسن وأخيه ، وجده وبنيه ، وأمه وأبيه ، نجني من الغم الذي أنا فيه)

● قررت أن أحضر أصدقائي ونقرأ الأوراد ونجلس جلسات الوصل ونطلب العفو والسماح ونظل طول الليل نقرأ .. نتمايل يميناً ويساراً .. يباركنا المكان ويؤنس وحشتنا .. أبي لا يمنعنا .. يتقلب في سريره .. ينظر إلى السقف .. تغطيه آية الكرسي واسم كل خليفة من الخلفاء الراشدين يحتل ركناً فيه .. يتدلى منه مصباح نتجمع في نوره نفثات العلم ونرجو الرحمة لمن زل الشيطان قدمه .. كان أبي يبكي وأحيانا ، أخرى يدس رأسه في الوسادة .. كنت حزيناً ولكني أنقذته من أن ينبت له قرنان ومن أن يأخذ هيئة قرد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أميره مطر

كارل بوبر ومذهبه

أهم ما يميز فلسفة **بوبر** أنها تدور حول محورين أصبح لهما فى حياتنا المعاصرة أهمية لا مثيل لها فحضارتنا المعاصرة حضارة تغلغلت العلوم فى كل جزئياتها ، وحضارتنا المعاصرة من جهة أخرى ما زالت تنشد للإنسان أعلى مستوى من مستويات الحرية . ومن هنا فقد نجح **بوبر** فى أن يجمع فى رؤيته الشاملة للفلسفة تفسيرات جديدة للعلم ومنهجه ، كما أفسح للقيم الإنسانية مكانا فى فلسفته الاجتماعية والسياسية ، فهى فلسفة لا تغفل جانبا أساسيا من جوانب الحضارة لتؤكد جانبا آخر ، على نحو ما يظهر فى أغلب الفلسفات السائدة فى القرن العشرين .

ويكفى أن نلقى بنظرة سريعة على أهم الاتجاهات فى هذا العصر لنتبين أن الفلسفات الوضعية والتحليلية قد وجهت اهتمامها إلى تفسير المعرفة العلمية ، دون أن تبحث فى النظم الاجتماعية والسياسية . ومن جهة أخرى تولى الوجودية والفينومينولوجية العاصرتان كل اهتمامهما إلى البحث فى حياة الفرد والقيم الإنسانية بعيدا عن المشكلات فى مجال العلوم الطبيعية والرياضية .

تألق اسم كارل بوبر فى سماء فلسفة القرن العشرين بفضل إنجازاته العظيمة فى فلسفة العلوم وليس أدل على ذلك مما نراه يجرى فى اغلب المؤتمرات الدولية لفلسفة العلوم من ترديد لآرائه ، ومراجعة لفلسفته ، ومناقشات لا تنتهى حولها .

ولقد ولد كارل بوبر فى فيينا عام ١٩٠٢ لأسرة يهودية وتعمق فى دراسة العلوم الرياضية والطبيعية ثم شارك فى الحركة الفلسفية المتمثلة فى دائرة فيينا ، ولكنه تفوق بما اثاره من نقد لأتباع هذه الدائرة واعتراضات على آرائهم . وظل خلافه واضحا مع اكبر انصارها (فتجنشتين) ولكن ظروف بلاده بعد السيطرة النازية جعلته يهاجر إلى نيوزيلنده حيث تولى هناك الأستاذية بإحدى جامعاتها إلى أن انتهت الحرب العالمية الثانية فرحل إلى إنجلترا ليتولى الأستاذية فى جامعة لندن ويحصل عام ١٩٦٥ على لقب « سير » .

أما فلسفة **كارل بوبر** فقد تميزت بالجمع بين الأسس الفلسفية الموجهة لأنساق الفكر العلمى والقيم الإنسانية على السواء .

وقد دعا هذا الطابع الشمولى الباحثين ، إلى مقارنة فلسفته بفلسفة **هيجل**

تناول بوبر بنظرة فلسفية عميقة الجذور الواحدة لظواهر الفكر الإنسانى وذلك على وجه جديد بعد أن حاول **هيجل** ذلك ، ولكن فى إطار ميتافيزيقا القرن التاسع عشر عندما افترض وجود الروح الموضوعى الذى تظهر فى كافة النظم الفكرية للإنسان ، سواء كان ذلك فى الدين أو الفن أو الفلسفة . وقد اتضحت هذه النزعة الهيجلية أكثر ما تكون فى مؤلفات **بوبر** المتأخرة على وجه الخصوص فى مؤلفه « **المعرفة الموضوعية** » ، « **والذات وعقلها** » .

Objective Knowledge. 1972 the self and its brain 1977

كل هذا على الرغم مما ساقه **بوبر** صراحة من نقد مرير لفلسفة **هيجل** فى مؤلفيه المبكرين « **فقر النزعة التاريخية** » (**١٩٤٤**) « **والمجتمع المفتوح واعداؤه** » (**١٩٤٥**) .

وهذه الهيجلية الضمنية تفسر قصور الدراسات التى عملت على تجزئة فلسفة **بوبر** ، والفصل فيها بين نظرياته فى العلوم الطبيعية ونظرياته فى العلوم الاجتماعية ففلسفة **بوبر** قد تميزت بالأصالة والتجديد ، حيث تجاوزت النزعات التجريبية التجزيئية ،كما وقفت من جهة أخرى معارضةً للنزعات الرومانسية التى تغرق فى التعميمات الوهمية .

ولا يتسع المقام لاستعراض ما حفلت به فلسفة **كارل بوبر** من نظريات عديدة فى كافة المجالات ، خاصة على مدى هذه السنين الطويلة التى تناقلت فلسفته وأشاعتها فى كل مكان ، فاتجهت عناية بعض الباحثين بجانب من فكره الاجتماعى والسياسى وبينت كيف يعد نقده للنزعه التاريخية عند **افلاطون وهيجل وماركس** أخطر نقد وجه للفلسفات الشمولية والنزعات التاريخية ، التى جعلت من التاريخ مبدأ متودولوجيا يتلخص فى القول بأن المعرفة بقوانين التطور التاريخى المستمدة من أحداث الماضى ، كافية للتنبؤات العلمية بالمستقبل .

أما القطب الثانى فى فلسفته ، فيلخص فى إثارته لمشكلة الاستقراء العلمى ووضعه للمنهج التجريبى على أسس جديدة ، فقد رأى **بوبر** بحق أن **هيوم** هو أول من بين أن الاستقراء لا يعتمد على أى سند منطقى ، وأنه ليس هناك أى ضرورة منطقية يمكن أن يعتمد عليها لنتنبأ بأن الأمثلة التى لم تقع فى خبرتنا سوف تشبه تلك التى وقعت من قبل ، ولكن خطأ **هيوم** يتلخص فى رأى **بوبر** فى أنه فسر الارتباط بين السبب والمسبب على أساس فكرة العادة السيكلوجية Custom فتكرار الأحداث يكونّ عادة التوقع أو الاعتقاد فى اطراد الظواهر . بين **بوبر** أن تفسير **هيوم** ليس أكثر من نظرية شعبية شائعة ، ومن السهل إظهار خطأها إذا ما ذكرنا أن التكرار لا يخلق القاعدة ولكنه يثبتها وأن الاعتقاد الذى يتوقع بمقتضاه الاطراد ليس إلا حالة فزيولوجية لا واعية ، ويعارض **بوبر** الافتراض التقليدى الذى يقول بأن العلم يبدأ بالملاحظة ، فالفرض ، فالتحقيق التجريبى ، ويرى أن العلم لا يمكن أن يصير على هذا النحو ، فالملاحظة لا توجد خالصة فى فراغ وإنما يوجه الملاحظة افتراض او نظرية سابقة وأن شأن العالم فى سيره فى البحث شأن الحيوان الجائع حين يبحث عن الغذاء الذى يشبع جوعه ، فتراه يقسم البيئة حوله إلى ما يمكنه أكله وما لا يمكن . فكل فرض هو وليد فرض سابق عليه ، وأى ملاحظات يبديها عالم من العلماء إنما هى ملاحظة فى إطار من الفروض والتخمينات ، وكل فرض

يمكن أن يرتد إلى فرض آخر سابق عليه حتى نصل إلى فروض أو توقعات أولية .

ولايقول **بوبر** بأفكار فطرية بمعنى الكلمة ، ولكن يقول إن هناك توقعات لا شعورية يولد بها الكائن ، فالطفل المولود مثلا يتوقع أن يغذى وأن يكون محبوبا ، وهكذا تتكون من الاتجاهات الفكرية عند الإنسان توقع الاطراد في سير الأحداث ، ولا يقول **بوبر** إن هذه الميول ميول سيكلوجية فقط بل هي موجهات منطقية لا واعية . وهي ليست صادقة دائما ، لأن الطبيعة يمكن أن تكون مخالفة لهذه التوقعات ، ولذلك يرى **بوبر** أن ما نتوقعه ليس صادقا بالضرورة وعلى هذا الأساس تبين **لبوبر** أن **كانط** عندما ذهب إلى أن عقولنا لا تستمد قوانينها من الطبيعة ، بل تفرض على الطبيعة قوانينها ، كان على صواب ، ولكن ظنه أن هذه القوانين التى تفرضها عقولنا على الطبيعة صادقة بالضرورة كان موضع الخطأ الكبير .

وينتهى **بوبر** إلى القول بأن توقعاتنا وافتراضاتنا وإن كانت تمثل نقطة البدء في بحثنا عن الحقيقة ، إلا أنها ليست ثابتة بل قابلة للتغير ونحن نتوهمها صالحة ولا نجرؤ على تصور غيرها فنميل بذلك إلى ما يشبه الجمود العصابى ، لأننا نفترض أن اليقين يبدأ من يقين ، وهذا هو منشأ الخطأ ، لأننا قد نبدأ من وهم ، ولكن النقد الصحيح يوصلنا إلى الحقيقة وقد يبدأ العلم من أسطورة ، ثم بالاختبار والفحص ينتهى منها إلى حقيقة وموقف العلم من الحقيقة موقف من يصهر المواد فيخلصها من الشوائب ليصل إلى معدنها الثمين وهكذا قد بدأ العلم عند القدماء عندما استخلص فلاسفة اليونان نظرياتهم في الكون من خلال مادة مشوشة من الأساطير الموروثة والمعتقدات الشائعة ، ولكن النقد المستمر والحوار الدائم قد ساقهم في النهاية إلى نظريات كثيرة متصارعة ، كان البقاء فيها للأصلح .

إن اختبار النظرية عند **بوبر أهم من منشئها** ، والاختبار والنقد لا يكونان على نحو ما تصور السابقون من علماء وفلاسفة الاستقراء التقليدى فالتحقيق من صدق النظرية لا يكون على نحو ما ظنوا ، أى بالبحث عن مايثبتها من ملاحظات إيجابية ، ذلك أنه مهما بلغت الملاحظات الإيجابية التى تثبت الفرض أو النظرية فإنها لا يمكن أن تكون سندا منطقيا ، على صحتها ، لذلك عكس **بوبر** الطريق وجاء بما سماه بمبدأ **التكذيب** في مقابل ما عُرف بمبدأ **التحقق** من الفروض .

إن النظرية العلمية لكى تصمد للنقد لابد أن تختبر بالبحث من إمكانية وجود ما يكذبها فإن لم يوجد ظلت قائمة .

فعلى سبيل المثال لوجئنا بمئات الأمثلة التى تثبت أن الماء يغلى عند درجة مائة درجة مئوية ، لما أثبتنا بذلك حقيقة علمية ، ولما كنا على الطريق الذى يوصلنا إلى اكتشاف علمى جديد ، لكن لو بحثنا فيما إذا كان يمكن للماء أن لا يغلى رغم ارتفاع درجة الحرارة إلى المائة ، فنجد أن ذلك قد يحدث عندما نكون في مكان أعلى من مستوى سطح البحر ، فتعرف الشروط المختلفة لحدوث الظاهرة أو لعدم حدوثها على نحو معين وبمحاولة التكذيب يظل الأمل في اكتشاف الجديد مستمرا .

والتقدم نحو اكتشاف الحقيقة يقضى بأن تخضع النظريات للنقد والاختبار بحيث تظل النظريات في امتحان مستمر ، وفي موقع الخطر الدائم حتى لا تتحول إلى عقائد ثابتة . والنظرية التى لا يمكن تعرضها للاختبار لا يمكن أن تتصف بأنها نظرية علمية .

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

ولقد شاعت في فترة شباب بوبر في فيينا نظريات فرويد أدلر وماركس ، وكان السؤال الذى يدور على ألسنة الناس وقتئذ ، هو مدى حظ هذه النظريات من العلمية ، بدا لبوبر أن هذه النظريات وإن اتصفت بأنها تعتمد على مناهج تجريبية ، إلا أنها لا تختلف عن تجريبية علوم الفراسة والتنجيم وشأنها شأن هذه العلوم الزائفة لأن نظرياتها عن الاتساع ترد الظواهر على اختلافها للتفسير الذى تقول بـه ، فيكفى للماركسى مثلا أن يقرأ جـريدة الصباح اليومية ليجد أن كل ما يحدث في المجتمع يؤكد نظريته . ويحدث المثل لدى أتباع مدرسة التحليل النفسى في نظريتهم الخاصة بالـلاشعور ، بحيث لا يمكن تخيل موقف لا تنطبق نظريتهم هذه عليه . فلو افترضنا مثلا أن رجلا وجد طفلا في الماء وأنه تركه يغرق وأن رجـلا آخر شارع فأنقذه فعلى الحالين يوجد التفسير المثبت للنظرية لانه في الحالـة الأولى سوف يفسر الـدافع لتركه يغـرق بواسطة الكبت وفي الحالة الثـانية سـوف يكون الـدافع لإنقاذه هو التسامى ، وعلى ذلك فقد انتهى بوبر إلى القول بأن مصطلحات الأنا والأنا العليا والهى عند فرويد ليست أكثر قوة من أساطير هوميروس عن آلهة الأولب ، وهى ليست نظريات علميـة ولكنها يمكن أن تكـون نواة لنظريات علمية ما دام لا يعنينا من أى مصدر تبدأ المعرفة بقدر ما يعنينا المنهج الذى نسير عليه .

وكذلك تغير وضع نظرية المعرفة عند بوبر عما كان عليه في تاريخ الفلسفة التقليدية ، فلم يعد بوبر يثير ما سبق للفلاسفة التقليديين أن أثاروه من إشكاليات حول مصدر المعرفة هل هو الحواس كما قال التجريبيون وعلى رأسهم بيكون وهيوم ؟ أم هـو العقل كمـا قال العقليـون وعلى رأسهم ديكارت ؟وجه بوبر عنـايته إلى البحث في تطـور المعرفة لا إلى مصدرها ، ونظر إلى حياة الفكر الإنسانى على نحو ما نظر داروين إلى الكائنات الحيـة ، لم يبحث ما هو مصدر الحياة وإنما نظر في حياة الكائنات وتطورها . فالمعرفة أياً كان مصدرها الحس أو العقل أو الحدس أو الإلهام ، لا تعنى شيئا وإنما الذى عنى به بوبر هو كيف نصل الى الحقيقة وكيف نستبعد مصادر الجهل والخطأ على السواء .

والبحث عن أسباب الخطأ كان مثار عنايته ، فشأنه هنا شأن الطبيب لا يعرف ما هى الصحة بقدر ما يعرف كيف يستبعد ما يهددها ، ولكن هناك قوة رهيبة وخفية تتـآمر على معرفة الإنسان وتسمم عقله وتبدد مقاومته للخطأ وهى في أساسها ثقته واطمئنانه لكل ما تقدمه له حواسه وعقله وعدم اعترافه بحقه في الخطأ ولذا فلابد له من اصطناع منهج الشك الدائم في معرفته ، وإذا جاز للإنسان أن يشك في معرفته على مستوى الحقيقة فكذلـك ينبغى أيضا أن يتسرب الشك إلى حياته الاجتماعية والسياسية ، فيعترف بإمكانية الخطأ وضرورة النقد والتصحيح لما يتصوره من قيم ، فقد كان البحث في الفلسفة التقليدية يتجه إلى تأمين حياة الإنسان الاجتمـاعية بـالبحث عن أفضل الحكـام والركون إلى الثقة بعد ذلك طالما تولوا مقاليد الحكم ، ولكن على ضوء فلسفة بوبر العقلانية النقدية لابد من الاعتراف مسبقا بحق الحكام في الخطأ والعمل على تجنبهم الوقوع فيـه . ومن هنـا فهـو يـرفض في فلسفتـه السيـاسيـة والاجتماعية ما سبق أن رفضه على مستوى نظرية المعرفة من البحث عن مصدر يقينى نوليه ثقتنا ونركن بعد ذلك إلى كل ما يصدر عنه لذلك يستبدل في كتابه « المجتمع المفتوح وأعدائه » بالسؤال القديم من هم افضل الحكام القلة أم الكثرة ؟ السؤال الذى يتلخص في البحث عن أى نظـام سياسى أقدر على تجنيب حكامنا الخطأ .

وعلى هذا النحو يرى بوبر أنه كما لا توجد مصـادر للمعرفة ، لا يمكن بالتالى الحديث عن حكام مثاليين ، شغل الفلاسفة منذ أقدم العصور بالبحث عن صفاتهم وانتهى

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

إلى القول بأن كل المصادر ممكن أن تؤدى بنا إلى الصواب أو إلى الخطأ ، والأفضل دائما هو أن نبحث عن الضمانات التى تجنبنا الخطأ فى المعرفة والشطط فى الحياة السياسية .

إن الوصول إلى الحقيقة يفترض وجودها وجودا موضوعيا لا علاقة له بعالمنا الشعورى أو ما نتصوره أو نتخيله أو نتعلق به .

وعالم الحقيقة (عند بوبر) هو عالم قائم بذاته لا سيطرة لنا عليه شأنه شأن العالم الطبيعى الذى نحاول تفسيره أو عالم شعورنا الذاتى الخاص بنفوسنا . ففى مقابل الثنائية القديمة بين عالم الواقع الطبيعى ، وعالم الشعور الذاتى يأتى بوبر بعالم ثالث يمثل عالم النبوءات الفكرية Objctive structures والتى هى ثمرة إبداع الإنسان ، ولكنها تستقل بوجودها وقوانينها عنه وهذا العالم الثالث بالنسبة للإنسان يوجد مثيل له فى عالم الحيوان ، يتمثل فى الأعشاش التى تبنيها الطيور أو النحل أو خلايا النحل أو بيوت العنكبوت ، وكلها بناءات معقدة مركبة من إنتاج العالم الحيوانى ليتكيف الحيوان بواسطتها فى حياته ويصبح جزءا من بيئته ، وتوجه سلوكه أما ما أنتجه الإنسان بيده وعقله من اختراعات تميز بيئته ، فلا نهاية لها ، ومع تطور بيئته الفيزيائية تطورت إبداعاته الفكرية ، وكونت عالما قائما بذاته لا سيطرة له عليه ، ومنتجات هذا العالم الثالث لا يخضع لتخطيط واع من الإنسان وإنما تنشأ على نحو ما ينشأ طريق فى الغابة شقه حيوان وسط الأحراش والأشجار ليصل إلى مكان أكله وشرابه ، ثم تأتى حيوانات أخرى تسلك الطريق نفسها ، فيتسع ويتحسن بالاستعمال ، وعلى هذا النحو تنشأ جميع مبتكرات الإنسان . نعم قد يكون منشؤها مقصودا وواعيا ، ولكن حياتها وتطورها تخضعان لقوانين أخرى موضوعية أملتها حياتها الذاتية ووجودها الخاص المستقل عمن وضعها ، ويصدق هذا حتى على أكثر ما أنتجه الإنسان من فكر مجرد ، يتمثل فى عالم الحقائق الرياضية . يقول بوبر إننى أتفق مع بروفور Brovwer فى أن تتابع الأعداد الطبيعية هو اختراع إنسانى ولكن على الرغم من أننا قد أبدعنا هذا التتابع ، إلا أنه بدوره يخلق مشكلاته الذاتية فالتفرقة فى الأعداد بين فردية وأعداد زوجية ، لم نخلقها ، ولكنها ناتج غير مقصود عما سبق لنا أن ابتدعناه . وبالمثل أيضا نلاحظ أنه كثيرا ما تنشأ مشكلات كان من الصعب علينا أن نتوقعها من البدء مما يثبت أن ما أعنيه من أن العالم الثالث هو عالم مستقل بذاته عنا aukonomas وإن كان من خلقنا[٢] .

والعالم الثالث هو عالم الفكر كله ، يشمل العلم والفن واللغة والأخلاق والنظم — شامل لكل الثقافة الموروثة فى حدود ما تحفظه عقول البشر ، وما تحفظه الكتب والآلات والمسجلات ، على أى شكل كانت . بل إن ما هو خفى فى الآثار والتاريخ يفوق ما هو حاضر فى عقول البشر وإلى هذا الرأى ينتهى صديق بوبر سيرجون إكلس Eccles حين يقول إن للإنسان لغة خاصة به لا يستخدمها إلا أفراد لهم فكر تصورى متعلق بمكونات العالم الثالث ، وهو فكر يتجاوز إدراك الحاضر وهو يقابل سلوك الحيوان المرتبط بإدراك الحاضر ، وفى هذا يختلف الإنسان تماما عن جنس الحيوان[٣] .

وتعد نظرية بوبر عن هذا العالم الثالث ، عالم ظواهر الخلق الإنسانى ، بكافة أنواعها ، من أكثر نظرياته إشكالية فى الفلسفة ، ذلك لأنه لا يجعل الحقيقة وحدها مستقلة عن الإنسان ، بل أيضا عالم القيم التى ينشأها الإنسان ، بسلوكه وإبداعه من خير وجمال . حتى فى الفنون يحدث ما يحدث فى العلم حين يجد الفنان نفسه فى موقف مماثل لموقف العالم الذى يسعى للوصول الى

الحقيقة الموضوعية أى حين يكون الفنان فى موقف البحث عن فكرته الفنية ، وكلاهما فى النهاية لا يختلف فى موقفه عن موقف الأميبا حين تسعى فى البحث عن غذائها ،كل منهم يقوم بعمليات تعديل تدريجية ليصل فى النهاية إلى غايته التى يرمى إليها من جهده .

وهكذا يتبنى **بوبر داروانية فكرية** ترى أن الصراع فى عالم الفكر دائم بين الخطأ والصواب وبين الخير والشر وبين الكمال والنقص ، ومن خلال النقد العقلى والتجريبى تستبعد الجوانب السلبية لنصل إلى القيم الإيجابية ذات الوجود المثالى المستقل الشبيه بعالم **المثل الأفلاطونية** ولكنه ليس عالم الكائنات الثابتة لأنه عالم الانتشار والانبثاق تتولد فيه الحقائق بعضها عن البعض الآخر وتنبثق القيم من خلال بعضها ، فلا يمكن للعقل أن يقف ثابتا ليتأمله ، لكنه يحمل العقل على أن يتسلح بالنقد والتجريب المستمر ليواكب الكشف عن الجديد ، ومن هنا كان المنهج الذى ارتضاه **بوبر** لنفسه هو المنهج النقدى ، وهو المنهج الذى لا غنى عنه سواء كان الفكر بصدد الكشف عن الحقيقة العلمية ، أو كان بصدد البحث عن أفضل سبل الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية على السواء ، وبهذا التفسير تكون العقلانية النقدية عند **بوبر** فلسفة شاملة أقرب ما تكون هيجلية جديدة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

---

(1) K. Popper, Conje ctures and Refukatians. Rontledge L Kegam Panl. 1976 P-3 30 .

(3) K. Popper, Objctive Knowlegde P118.

(4) O. C. Eccles : FACINQREALITY: PHI- LOSOPHICA ADVENTURESBAIN SCOEMTOSTP 170 .

محسن خضر

الآخر

حشرجته المسموعة اختلطت بأنفاسه اللاهثة . لت من اختاروه لمراقبتى . تميزه ايضا عينان حمراوان وكرش متدلى من تحت سترة باهتة رثة .

اما عرجه الخفيف فيميز مشيته ويكسبها طابعا خاصا . أدركت مأزقه فحاولت إلا أرهقه . تعمدت إبطاء خطواتى محافظاً من ناحيتى على فارق المسافة بيننا ، وحاول بدوره ألا يكشف نفسه ، وأعراض الربو تنبىء عن وجوده .

اعترف أن ظهوره المفاجىء بدد حالة الملل فى حياتى ، واكسبها طعما مغايرا . تصور أن تجد نفسك أمام قطار مسرع ، أو تحوطك عصابة من قاطعى الطريق ، أو يقتحمك خطر يهدد وجودك الحىّ ، كيانك الشخصىّ ، اتزانك المألوف .

حفظت ملامحه إلى الدرجة التى رسمت وجهه عشرات المرات على الورق فى المنزل والشركة . أتسلى عشرات المرات بمراقبته من جانب نافذة مكتبى بالشركة ، أو من وراء ستائر نافذة غرفة النوم .

اعترف بتفانيه فى عمله ، وأمانته فى أداء مهمته إلى حد الغباء المفرط . يضايقك أحيانا غباء المقربين منك ، وخاصة إفراطهم فى التعبير عن مشاعرهم وتفانيهم للتاكيد على إخلاصهم لك . يستوى الحبيب والصديق والأخ .

تعجبت من كمية السجائر التى يلتهمها . يقطع الوقت بالسير فى دائرة مقفولة ، أو فى خط مكرر عشرات المرات .

نتبادل المواقع : يراقبنى فى الطريق وأراقبه من داخل شقتى أو عملى ، أليس من حقى أن أتلصص عليه كما يفعل ، وأرصد حركاته وعاداته ولوازمه الدقيقة ؟

سأذكر ملاحظتين دقيقتين على عاداته : فهو يدخن السيجارة حتى مبسمها ، ويكاد يلتهمها التهاما ، ويميل إلى وضع يده على كرشه فى حركة دائرية صغيرة كأنه يدلكه إذا بدا مستغرقا فى التفكير.

سرى بيننا اتفاق ودّى هادىء : لا أغادر المنزل بعد منتصف الليل حتى أتيح له الفرصة للعودة إلى منزله والاستسلام لنوم يمتص ارهاق اليوم الطويل . لا يخلو الامر من معابثة ، أقرر فجأة دخول السينما ، وأحرص على الجلوس فى أفخم مكان بالقاعة لإحراجه ودفعه للجلوس بالقرب منى ، متكبدا خسارة فادحة ، ويومها لم امتعه بتكملة الفيلم حتى نهايته ، وانصرفت خارجا ليندفع ورائى كاظما غيظه ، ويبدو أن سبابه طال جدى الأكبر الذى لا أعرف اسمه .

لم اهتد للوقت الذى يقدم فيه تقريره لرؤسائه عن تحركاتى حين يهجع ظلى عند الغروب فى بيتى ، لكن الرجل يظل مترصدا اياى حتى يتأكد من إطفاء أنوار بيتى فينصرف مطمئنا .

دفعت افكارا شريرة فى أيام ظهوره الأولى فى حياتى : امسك بخناقه ، أشبعه ضربا وركلا ، أو أطلق ساقى للريح ، فيفقد أثرى ، لماذا لا أستنجد بالمارة طالبا الغوث ، متهما الرجل بسرقتى .

بعد تفكير عولت على التظاهر بتجاهله ، واستراح بدوره إلى تجاهلى المصطنع ، وكأننا اتفقنا على قواعد اللعبة : أتظاهر بالتجاهل ويتظاهر بدوره بتجاهل تجاهلى .

لأى لعبة فى الحياة قواعد ينبغى الاتفاق عليها . لميلادنا قواعد ولحبنا قواعد ، ولانكسارنا قواعد ، ولنجاحنا قواعد ، حتى لخياناتنا أو موتنا قواعد ينبغى احترامها .

لم أمر بهذه الخبرة المثيرة من قبل ، ولكننى بالسليقة توصلت إلى قواعد اللعبة ، أستسلم للمراقبة ، وأتظاهر بالجهل لتمضى اللعبة إلى نهايتها ، ولا تفقد متعتها .

تعمدت أن أعمد إلى السير بدلا من استخدام الباص ، كما تعودت فى ذهابى وعودتى من الشركة . ووجدت فى ذلك متعة أكبر ، فالآخر لن يتردد فى متابعتى على قدميه ، ستزيده مشقة الطريق إرهاقا ، بالإضافة إلى متاعب الربو ، وتأثير التدخين .

هاجمتنى فكرة خبيثة عند عودتى من عملى فى أحد الأيام . ترصدت المرأة الفاتنة التى اعترضت طريقى ، قررت مغازلتها . ناورت ودرت واقتربت وابتعدت ، ولنت واخشوشنت حتى اضطرت المرأة للاستغاثة ولم يجرؤ على التدخل . ادعى التجاهل ، وجدتها حيلة مثيرة ستتسلل إلى تقريره اليومى عنى .

وفى يوم آخر عرجت فجأة إلى المسجد ، وشاركت فى الصلاة جماعة ، تقدمتها واتبعتها بالسنن ، وما تيسر من الركعات ، وبالطبع اضطر الرجل للدخول ، ومشاركتى الصلاة من خلف خشية هروبى من باب آخر للمسجد .

تحول الموقف فى الأسبوع الثانى الى لعبة مثيرة أملك خيوطها واحدد قواعدها ، وتحول الآخر إلى تابع أوجهّه ، واحدد ردود انفعاله وأملى عليه إرادتى وقراراتى .

استطيع أن أقدم تقريرا تفصيليا عن الرجل الذى خبرته ، وسبرت أغواره ، وخاصة أن تأثير توجيهى الهادىء للرجل ، وتحكمى فى خطواته ، تراكم بمرور الأيام ، وعكسته ملامحه المرهقة .

لا أحب السينما ، ولكنى سحبته ورائى إليها ، ولا أطيق لعبة كرة القدم ، ولكنى قدته نحو الاستاد فى ظهر الجمعة التالى وكبدته ثمن تذكرة فى الدرجة الأولى مضطرا لملاحقتى حتى لا يفقد أثرى وتقع الواقعة ، وكعادتى لم أمهله لنهاية المباراة ، وخرجت فى منتصف

الشوط الثانى لاعنا مسقط رأسى وكل شجرة عائلتى .

بدأ الملل يتسلل إلى فى بداية الأسبوع الثالث ؛ رغم أننى تعودت وجود الآخر فى حياتى ، معلما ثابتا فيها ، وعلامة معتادة فى أيامى الضجرة .

السبت كان ، بداية الأسبوع الثالث لظهوره .

بدأت رحلة العودة عند الثالثة ظهرا .

وخز قدمى اليمنى عزوته إلى صلابة حذائى الجديد الذى اشتريته مؤخرا .

تبدل وجه السماء فجأة أعلنت عن غضبها طاردة قرص الشمس أعلى ميدان التحرير ، أصاب الميدان ارتباك تبدى فى الهرولة والتخبط الذى اعترى المارة . اضطررت للاحتماء بأقرب سقف صادفنى كان المقهى الذى اقتحمته غاصا بالزبائن .

نقر رخات المطر فوق الأسفلت ونوافذ السيارات ، تداخل مع إيقاع الأقدام المهرولة فى تآزر مدهش .

القاهرة المنهكة التى غلبت الزمان والخصوم توهن أمام دفعة مطر ! كان البلل يغطينى خلال ثوان قبل دخولى المقهى .

المقعد الخالى الوحيد فى ركن المقهى جذبنى كالمغناطيس . تنبهت فجأة الى وخز قدمى . أين اختفى الرجل ؟ نسيته فى انهماكى بالهروب من المطر . ظهر الرجلُ فى نفس الوقت ديكاً هرماً مبتلا . أفقده البلل اتزانه فبحث عن منقذ . خلا المقعد المجاور حتى خلته فعلا متفقا عليها بيننا

أشرت للرجل الآخر . تنبه ،هرول فى لهفة ، احتل المقعد المجاور شكرنى . جلبة المقهى غطت كلماته . طلبت من النادل الذى قصدنى كوبين من الشاى ، وأشرت إلى الرجل الآخر . بدا ممتنا ومرتبكا ، وحيانى بحرارة عندما ارتشف الرشفة الأولى من الكوب الساخن باعثة إحساسا بالدفء . أخرج علبة سجائره ، بحث عن كبريت ، بادرته بقداحتى وناولنى واحدة فأخذتها ممتنا وأشعلتها .

ركن كلانا إلى مقعده نزعت حذائى لأتخفف من الألم ، وأخرجت قدمى المصشورة فشعرت بالدماء تجرى فى عروقى . ما أسعدنى بلا حذاء ، حتى فى وجود هذا الآخر بجوارى .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ناصر فرغلى

بانت سعاد ..
واحتمالات أخرى

(إلى جوناثان ليفنسجتون)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هوَى قمرٌ
وقام البحر من تابوته يسعىَ حذاء سكونه الصيفىِّ
رمى فى الرمل ذاكرةً مملَّحة ، وراقصَ غيمةً ،
بينما يمامٌ سادر فى النشوةِ انحلَّتْ إليه واجهاتُ الأبنية
وقربَ المشهدِ المائىّ كان الشاعرُ الظمآنُ منشغلاً بأبنية القصيدةِ
حين فاجاه بهاء صاعقٌ فى فرجةِ الشبّاكِ ، قلَّبَ صفحةً أخرى
راى جثثاً واقبية ، فقال : تكون ممحاة ، وعاوده بهاء صاعقٌ
فدنا من الشبّاكِ واشتجرتْ رؤاهُ
تراه يدخل صفحةً أخرى ، ينحّى جثّةً عن حيِّزٍ يكفى ليسألَ :

هل هى الأنثى تُعرّضُ نفسها للبحرِ ،
أم تخبو قوانينُ التجاذبِ فى غمارِ الأغنيه ؟

وقلّبَ صفحةً : (هل ضيّعتْه الأحجية ؟)

(يخرج الشاعر من حجرته قليلا ، كانت مصابيح الليل تتسلّ فى قفاطين زرقاء ، وتمشى فوق الطنب الحجرية ، تهتّز على إيقاعات القادم فى قطر الميزاب فع لن فع لن فع لن فع لن يقضى الشاعر حاجته اللا شعرّية فع لن فع لن فع لـ .. ها هو يحكم إغلاق الصنابير ويكسر الإيقاع ، ولكنْ .. كيف احتفلت به كائنات الضوء الليليةُ ، ظلّت تدخل راقصةً من أول المشى ،وعندنهايته تلتمّ فضـاطينُها الزرق على سرّها مثل جناحىْ نسر جبلى ثم تخرج راقصةً من كوى تعرفها . ويتذكر الشاعرُ فجأة القصيدة العريانة فى فراشه من أول الليل (أخبرته ان عليهما ان يمارسا الليلة الحب كأنها المرة الأولى) فيعطى يديه لمقبض باب حجرته وانتباهتـه لغيلان الطفولة (اين غيلان الطفولة ؟) كان المكان لا يزال مهيأ للكتابة : علبةُ تبغ بكاملها ، ستّة عشر بحراً ، وشبّاك نصف مفتوح على صفحة بيضاء ، طقس صالح للحنين ، وكل شىء تهيأ ، لكن .. كان لابدّ من شىءٍ يشدّ الروح من عظم الجسدْ .

http://Archivebeta.Sakhrit.com

شىء يمّسح عن جبينٍ طين محنته ليدخل ناصعاً فى حلكة الملكوت ..

قمرٌ هوى ، والبحر ، قام ،،، المشهد المائىُّ مشتعلٌ ،
وهذا الشاعر الظمآنُ منتظرٌ مطول قصيدةٍ عصماء
(هل من غيمةٍ ، غبش النوافذ هابط أم صاعدٌ من دمعةٍ ؟)
زخمٌ يغلّف شارع الكورنيش ، تنكسر النجوم ككعكة الأيتام ، والظلماتُ رُكّبنَ ، المدينةُ تبترى شطًا وتكتب نفسها زبداً على عرى النساء الرطبِ أو قمراً هوى فى ساحل لزجٍ فحوّطه برابرةٌ أتوا من كلّ فجّ ، واستراح البحر من موجاته ليدخُنَ (المالبرو)ويرصدَ دورَ فائضِ قيمة السلع

المبيعةِ فى التلّوثِ وانتشار البنيويّة والبنايات الهجينةِ فى ذيولِ ردائه
كيف تترك خصلةُ الأنثى جديلتها ليدخلَ شاعرٌ فرد
إليها ، ثم يكتب غير هذا ؟

يخرج الشاعر من قصيدته قليلا ، كان لابدّ من شىء يشدّ الروح إلى عظم الجسد ، سمّه جوعا ، عطشاً أو صيحة شرطى أسفل المبنى على قطٍّ يلاصق عربة برصيف الله والدولة ، سمّه تعبا من الرؤية ، أو .. جرس الهاتف :

ـــ آلو !	ـــ آلو .
ـــ الشاعر ؟	ـــ خرج الشاعر .
ـــ متى ؟	ـــ منذ أن هوى قمر وقام البحر من تابوته .
ـــ أيعود قريبا ؟	ـــ ربما ، أنا أيضا انتظره .
ـــ فى بيته ؟	ـــ فى جسده .
ـــ من أنت ؟	ـــ أنا .
ـــ وما أنت ؟	ـــ أنا وتد مجموع .
ـــ آه	ـــ ...
ـــ ...	ـــ ...
ـــ .	ـــ .

سمّه غضبا ، أو لاتسمّه ، ودع ذا لطبقات النحاة ، هو ذا الشاعر يورى حزنه بالبنّ ، يروى أصصا فى شرفة الأنثى ، ويمضى ذابلا نحو ربيع غامض ..
زخم منفجر فى شارع الكورنيش ، والأجواء أرهصن اندلاعاً لن يتم ،

النبض حاذى ذروة الطين ولمّا ..،

أيّها الحيران فى بركة دمٍّ مثل بلشونٍ ذبيحٍ

مثل أنثى داهم الطمث صباها :

كيف تغشى ناقة العالم فى سَمّ الخياط ؟ الأفق مسقوف بأحجار

التواريخ ، نفايات المحطّات ماذا لو تورّطت ؟ تُراه البصر اليوم حديد ،

أم مرائيك حديده ؟

ثمّ من أين يكون البدء ؟

بدءا : ما احتمالات القصيدة ؟

احتمال = ١ =

آبـتْ سـعـادُ ، وقلبـى اليـوم مشـغـول

عـن حبّـهـا بفضـاء عـرضـه طـولُ

مملوءةٌ طرقى بالريح ، والشرفات امسكتْ وَلعِى من ذيله ، زولوا

يـأيّـهـا الميتـون ، اسّاقطـوا ، لـغتـى

ليست لكمْ ، فـاخرجـوا من جنّتى ، حولـوا

لادخـل المـوتَ فى ابـهـاىَ ، أخـرجنـى

مـن دمنـةٍ اخضرا ، لا السحـبُ لا النيـلُ

يَـروى ظماىَ ، اخـرجـوا من فـاعلن فعلن

مستفـعلـن فـاعلـن مستفـعلـن فـعلـن

من بُـردتى ، مـن سعـادٍ لـم تبِنْ أبـدا
أو لـم تكـن أبـدا ، والقـول منحـولُ
افْـرنقعوا عن كشـاكيلى ، احـذروا : غضبى
مُستَبْشَـعٌ ، وأنـا الـعنقـاءُ والـغـولُ
والبـهلـوان أنـا ، الـعـرّافُ ، فـانتظـرو
نى : وَسْمِىَ البرقُ ، واسمِى المرعبُ : الجيلُ
احتمال = ٢ =
غابت سعاد
عادل ح يذهب للحديقة وحيد
وح يخشّ الحظيرة ولا ضفيره يشدّها ، ولا إيد
تجرّه من كسوف الطفل فيه
لجناين التفاح .
« يا سعاااد »
وحده الصدى «عااد» ف البراح .
دوّر عليها ف كلّ حتّه
ف علبة الأقلام
وف الجيب الصغيّر
شقّ قلب الكون ، ودوّر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حتّى ف كتاب التاريخ
عادل ضحك :
«كتب التاريخ مافيهاش سعاد »
عادل بكى :
« كتب التاريخ مليانه دم
من أول الهكسوس
ولحدّ طابور الصباح » .
وف ساعة الفسحة حكى لجميع زمايله مصدّقوش
راح حاكى للأحجار حكايته
اتصدّعت الأحجار
رفرف وطار
ورجع وحطّ بلا جناح
لكن زمايله مصدّقوش
والحلّ إيه ؟
برقت عينيه
واتنزّلت غيمه عليه
زملاته كان ح يفطّ من عينهم طيور الخوف
لما لاقوه مادد أيديه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبكلّ ما ف عزم الولد
فتّح ضلوع صدره النحيل
وشاور لهم جوّاه
على أوضتين ما بين طلع النخيل
واحده لسعاد
والتانية كانت أوضة الفيران
كان النخيل طارح
كانوا الأوض
متهدّمين .
طار الولد
طاروا الولاد .
احتمال = ٣ =

أفتح الآن صدرى لتخرج ألف عصيفيرةٍ دفعةً واحدة
وسط هذا النشيد البدائىّ ..
كانت مسالك مجهولةٌ تستفيق على خطوتى وممالك مأجورة تستقيل ،
بقبّعتى ذُخرٌ من بيوت العناكبِ والحيلِ المدهشات
وهأنذا .. بين قبوين كانت سمائى مفخّخةٌ ، وأنا
زئبقى كقلب الحبيب ، انفلتّ ، اعترفت :

انا ناطق عن هوى ، ليكن فلكم نومكم
ولىَ الاخطبوط الهزيعىّ يغرقنى بالمداد
قرات : هنا امّة
اخرجت مثل صابونة تضمحلّ على جسد العالم الصعب
او تمتلىء مثل فقاعة بالهواء ، انتقيت من الروحِ شِلواً ..
فها يراعى ، وذى لغتى : اكلتنى الطواغيتُ
إنّ دمى شاهدٌ لم يجىء من عصور احتجاج
ولكنه الإحتجاج الوحيد ، قُتلتُ ولكننى لم امتْ ، صرت منقسما كالخليّة
مستدفئاً بالصقيع الاليف بهيّا كمقبرةٍ
مفردا مثل قبّرة فى ربى شمعدانِ العشاء الأخير،
رميما حميما ، فطوبى للموتى ، وتبّاً لكم !

احتمال = ٤ =

نهر يدلّى اعضاءه لحقولى
(نهر طبشور والحقول سواد معشب ، والمساء انبذه فى قبور روحى)
إلىّ ... يا طرقات نوّرتها عسالجى وجروحى ،
ياكنوســاطمينّة لشجيرات الدم الناعم الاثيث ، إلىّ ،
اكتظّت الغرفة الخفيّة بالأسرار
واندسّ جؤذرٌ فتشظّى فى لهاتى

وقلت اضربني بالبعض منه حباً
وانهض مفدوحا ولا أسمى قاتلىّ .
إلىّ الآن يا قاتلىّ ، مائدتى حبلى
وشعرى خمر لمجلسنا المستوحش العائلىّ ،
ولنسمٌ الانخاب : نخبٌ لركبة امرأة ، أو قبة البرلمان ،
آخر للمزمار والأفعوان ،
نخبٌ وجودى فى بديدى ،
نخبٌ لملكتي .. فى عالم لا يكون غيركم .
احتمال =٥ =
واخيرا :الجرنيكا. هذا الطلل الخرافىّ البهىّ
بيت حبيبى .
ولكن .. من اين ادخله بجسدى القادم من بين ماءيْن
رملاً ويعافيرَ ونايات ،
وبروحى الهائم بين بانت سعاد
وخشخاشة يابسة فى سياج حدائق وفيقة ؟
كيف يسكن كلّ هذا الأصفر فى مرحلة رمادية كى يخرج أجمل ؟
وفى اىّ زوايا الصورة يكون ؟

(كان الثور سيّد الموقف ، اوقفنى فى ثقب الإبرة ، وأخرج لى لسان التحدّى ، فأخرجت له لسان العرب ، فمسّح بأوراقه زجاج نظّارته وتأمّل عربى . لكنّ المرأة الباكية المحترقة كانت تخلع اللحاء عن فخذيها ، وتقذفنى بالبلوجين ، فاستأثر عريها بعيون الثور والثورة وريشة بيكاسو كلّهم حملوها من قصر ابيها وسريرها الابيض المتوسّط إلى سواحل الجرنيكا وتزوّجوها هناك كلّهم . إلّاىَ وحدى حبيبها اللدود) .

قمر يصعد من بحرٍ كابٍ ،
انت الآن تفرّ ، خريفك يدنو ، وقصيدتُك ابتعدت أكثر – هل تفهمها الأنثى أم تشرح كالعادة انتَ وتنقع وجعك فى أكواب البيرة أو مصطلحات النقّاد – البحر تخثّر ، ومظلّات الشاطىء تعلن أن خريفك يدنو ، وقصيدتك ابتعدت أكثر فى افضية الروح فلملمْ أوراقك ، هو ذا القمر الصاعدُ من مقبرة البحر إصّاعدَ فعلا من مقبرة البحرِ ، ولاعاصمَ ، لن تفهمَك الأنثى ، وستشرح :
كان الكورنيش فضاء الروح
وناديت : من هذا السائر فوق فضاء الروح معى ؟
لا أحد – غيرك – يمشى معك ، فسر وحدك ..
خير من هذى الرفقه .

راتب صديق

لمحات عن :

الفن التشكيلى فى مصر

أودعت مصر على مر العصور قيمها الحضارية ومعنوياتها فى فن « التشكيل » وواءمت لغة الشكل هذا الشعب العريق للتعبير عن ذاته . ولم يكن للكلمة ، أو النغم ، دور ذو بال ...

جسَّد الفنان المصرى القديم معنويات شعبه وروحانياته فى المعبد ، وفى التمثال ، وفى الجداريات. وأودع القيم فى كل ما صنع من أدوات الحياة ... أودعها فى المسكن والملبس .. وأدوات الزينة ، والفأس والمحراث

الصرحية والرحابة الشموخ والأنفة..الرصانة والجلال . الرقة المرهفة . القوة المتفجرة المتدفقة تحت السطح الساكن . الحساب الرياضى المحكم . الوحدة المتكاملة مع تلك النظرة إلى اللا محدود ، إلى الماوراء تسمو فوق العابر .. كل العابر.تلك بعض من قيم أشعّتها حضارة عريقة ، حضارة مصر القديمة ، من خلال الفن التشكيلى .
انتقلت مصر من الوثنية الهيلينية إلى الوحدانية .. المسيحية ، فى قبول ويسْر بعد أن مهد لها « اخناتون » من قبل

فى العصر القبطى ، تجسَّدت انحناءات النفس الإنسانية فى انطوائيتها الروحية فى الرسوم والنسجيات الرائعة التى صاغها فنانو ذلك العصر .

فكانت بللورات روحية مرهفة فى الحس والشكل .. مُرَوْحَنة فى المعنى .

وفى مصر الإسلامية حوَّل الفنان التشكيلى روح القرآن إلى معان مجسَّدة تشكيليا ، فى كل ما صنع وأقام ، من صروح ومآذن ، فى تشكيلاته الرائعة ، فى الخشب ، فى الزجاج ، فى الخزف ، وفى المعدن .

كانت وظيفة الفن فى تلك العصور ، وما زالت هى إسعاد الإنسان ، وإثراء حياته بالقيم والمعنويات المودعة فى كل ما يرى ، وما يلمس ،

ARCHIVE http://archivebeta.Sakhrit.com

الفن طريق لتحقيق الذات الإنسانية سواء بالخلق أو بالتذوق .

غزا سليم الأول ، مصر فى عام ١٥١٧ م وحكمها الأتراك حقبة طويلة . أفرغوها ، أو كادوا من فنانيها ، وعمالها المهرة ، واستنزفوا جُلّ القدرات العطّاءة فيها

أرسلوها إلى بلادهم لتعميرها ، ولنقل قبس من حضارة مصر إليها .

وهكذا تمهلت المسيرة الفنية فى مصر ، وكادت أن تتوقف وانفرط عقد الاستمرارية ، وانخفض النبض الحىّ للخلاقية المصرية . انحدرت القيم ولكنها لم تمت . فقد اختزنها الحرفى وترسبت فى انحدارها إلى وعى الفنان الشعبى ، الذى نسج على منوالها بإدراكه البسيط للقيم ، فحفظها خامدة ، وقد خفت نبضها . وهكذا نجد أن الحرفى والفنان الشعبى المجهول قد احتفظا ببقية من القيم الفنية الأصيلة خامدة ، تنتظر بعثا جديداً .

فى أوائل القرن الحالى ، ظهرت انتفاضة فنية وثقافية ، فى الأدب ، والموسيقى ، والفن التشكيلى .

ظهر شوقى وحافظ ، وطه حسين والعقاد والحكيم .. وغيرهم - فى الأدب وظهر سيد درويش فى الموسيقى ، ثم مختار .. فى النحت ، ومحمود سعيد ، وصبرى ، وناجى ويوسف كامل ، وراغب عياد .. فى التصوير .....

ريح ثقافية هبت من أوربا من خلال هؤلاء الرواد على مصر ، لترد إليها دينا كبيراً أسبغته عليها مصر ، فى الأزمنة الغابرة .

محمود مختار . نحات مصر الأول فى العصر الحديث كان أول من لفت النظر إلى روعة التراث المصرى القديم فى فن النحت . وبالرغم من دراسته فى فرنسا ، وتأثره بفن النحت فيها ، إلا أن عقله ووجدانه ظل مصرياً . ومن التراث المصرى القديم انبثق فن مختار يجدد أملا كبيرا فن النحت المعاصر فى مصر .

أما المصورون فالكل كان على صلة بالثقافة الأوروبية والحركات الفنية المواكبة فى هذه الحقبة .

وقد كان للمدرسة التأثرية تأثير كبير على العديد منهم مثل : صبرى ، ويوسف كامل ، ومحمد ناجى . ساهم هؤلاء الرواد فى بعث وتنشيط الحركة الفنية وخصوصا بعد أن أنشئت مدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة وساهم معظم هؤلاء فى التدريس بها

أرسلت مصر المبعوثين لدراسة فن الرسم فى انجلترا وعاد معظم هؤلاء ومعهم تقاليد المدرسة الإنجليزية للألوان المائية .

وقد قام ثلاثة من هؤلاء شفيق زاهر ، حبيب جورجى ومحمد عبد الهادى ، بتدريس فن الرسم فى مدرسة المعلمين العليا ، لبعض الطلبة فى تخصصات علمية مختلفة ، لكى يصبحوا مدرسين للرسم فى مدارس التعليم العام وقد انتشر التصوير بالألوان المائية فى هذه الحقبة الزمنية - فى الثلاثينيات بوجه خاص - وبرز منها هدايت وشفيق رزق على سبيل المثال .

وتخرج من مدرسة المعلمين نخبة ممتازة من مدرسى الرسم ، ونالوا خبرة ودُربة فى فن الرسم ، بجانب تخصصاتهم الأخرى ، وذلك تحت إشراف الأساتذه السابق ذكرهم وقد سافروا فى بعثات حكومية هم أيضا إلى انجلترا للتخصّص فى الفن التشكيلى .

وأود أن ألقى الضوء على اثنين من هؤلاء كان لهم الأثر الكبير فى نهضة تشكيلية حقيقية فى مصر : « يوسف العفيفى » وحامد سعيد .

والأول كان متخصصا أصْلا فى الرياضة ، والثانى فى العلوم .

http://Archivebeta.Sakhrit.com ARCHIVE

ويوسف العفيفى تخرج من مدرسة المعلمين العليا أستاذا للرياضة ، وسافر إلى انجلترا لدراسة الفن ، وعاد أستاذا بالمدرسة السعيدية الثانوية

وهو إنسان ذو حساسية مرهفة وبصيرة نافذة . معلم ومرب من الدرجة الأولى . جمع حوله نخبة من طلبة المدرسة الموهوبين فى فن الرسم ، صادقهم وأحبهم ، فصادقوه ، وأحبوه ، أعطاهم الكثير من وقته وحياته وظل يتابع كلا منهم فى مسيرته الفنية وحياته العامة ، ويعاونه ليحقق ذاته فى الطريق الذى اختاره لنفسه

وظل الحب والصداقة يربطان بين هذه الجماعة واستاذها .. حتى النهاية .

فى أواخر الثلاثينيات لمع من تلك الجماعة كامل التلمسانى فتحى البكرى . وفؤاد كامل ، وكمال الملاخ ، أبو خليل لطفى ، رمزى عمر ، سعيد الخادم ، وراتب صديق ، وقد سافر الأخيران إلى لندن لدراسة الفن

وكون يوسف العفيفى مع هؤلاء ، وغيرهم من الفنانين الشبان ، « جماعة الفنانين الشرقيين الجدد » وكانت لها نزعة تحررية فى الفن ، وثورة على الأكاديمية الراكدة ، التى كانت أساس التعليم فى مدرسة الفنون الجميلة ، بالقاهرة وغيرها .

ولم يكن لأفراد الجماعة صيغة واحدة ، ولكنهم كانوا فروعا فى شجرة واحدة ، ينهلون من المدّ الفنى الأوروبى المعاصر ، بعد مزجه بشاعرية صوفية ، شرقية مصرية .

كان يوسف العفيفى يروى تلك الشجرة بكل ما يملك من رعاية وحب ، وفهم حقيقى لكل فرد منها ، حتى أصبحت دعامة مؤثرة فى الحركة الفنية الناهضة ، منذ الأربعينيات حتى اليوم .

ومن جيل أصغر ، جاء بعد هؤلاء ، قامت جماعة الفن المعاصر ، يرعاها : حسين أمين ، برز منهم : حامد ندا ، وسمير رافع ، والجزار ، وإبراهيم مسعودى ، ويوسف سيده .. وغيرهم ...

واكبت هذه الجماعات الفنية جماعة أخرى تشكلت عام ١٩٤٠ ، وضمت إليها النخبة الممتازة من المثقفين فنانين تشكيلين ، وكتابا مصريين ، ومتمصرين ، وأجانب من القاهرة والإسكندرية وغيرها وانضم إليها معظم أفراد الجماعتان تحت اسم الفن الحر ، أو « الفن والحرية » ...

أثارت هذه الجماعة موجة عارمة من الحماس للفن التشكيلى التقدمى ، المتحرر من القيود الأكاديمية الراكدة ، التى كانت مدارس الفنون الجميلة بالقاهرة وبأوروبا ترعاها . حتى أن معارضها التشكيلية الأربعة التى أقيمت ٤١ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ١٩٤٤) كانت مهرجانات حقيقية يؤمها الآلاف من الزوار ، من رجال الفكر والثقافة ، حيث كانت تضم العشرات من الفنانين الممتازين وكانت هذه المعارض تخرج عن الشكل المألوف للمعارض التشكيلية المعتادة . إذ كانت السيريالية فى أوجها فى تلك الحقبة ، وكان المعرض يحوى المفاجآت فى هذا المضمار

وكان الكتاب والشعراء يشاركون بإنتاجهم فى هذا المعرض ، يكتبون أشعارهم على أى شىء فى المعرض . على الصورة ، على التمثال ، على الأبواب على كل شىء حتى الأرض .

كان قادة هذه الحركة هم الفنانون والكتاب أنفسهم هم يتقدمون ورعاة هذه الحركة يسيرون وراءهم ...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شاعر وكاتب مصرى يكتب بالفرنسية يعيش معظم أشهر العام فى باريس ، يستلهم من الفنون التشكيلية شعره وكتاباته ، سيريالى النزعة يكتب فى غموض متألق ، مالك لأدواته فى أناقة الشاعر المرهف ، وعنيف فى رقة ورقيق فى عنف ، وهو جورج حنين .. أحد عمد ورعاة الفن والحرية »

كان لهذا الشاعر أثر كبير على الحركة الفنية الحديثة فى مصر ، خاصة فى نقل الفكر الأوروبى والنزعات الفنية الأوروبية المعاصرة إلى مصر .

ودوامت « جماعة الفن والحرية » نشاطها الفنى فى معارضها تحت أسماء تختلف من سنة إلى أخرى ، فمن « المجهول » إلى « المجهول لا يزال » إلى « جانح الرمال » ... ومضت المسيرة

وفى هذه الآونة ، قام حبيب جورجى فنان مُعلّمٌ ـ بتجربة رائدة فى تعليم بعض الأولاد والبنات ، ممن توسم فيهم استعدادا للخلق الفنى ، وأحاطهم بالرعاية اللازمة ، فحققت التجربة تلقائية ممتازة ، فى النحت والتشكيل ، وكذا فى الرسم الفورى بالنسيج فى السجاد . وأكملت التجربة ونمتها بعد وفاته ابنته الفنانة : « صوفى » وزوجها المهندس المعمارى : « رمسيس ويصا واصف » بالمركز الذى أنشأه بالحرانية

وفى معزل عن كل ما يشغله عن العمل الجاد ، أقام منزله الذى صممه المهندس حسن فتحى ، فى بقعة نائية عن القاهرة ، فى قرية المرج منزل من الطين عمارة جميلة فى بقعة رائعة الجمال . غابة من النخيل تحتضن المنزل .

فى تقشف صوفى عاش « حامد سعيد » مع زوجته الفنانة « آن سعيد » فى دراسة جادة للطبيعة من نخيل ، وأشجار ، ونباتات ، وأصداف ، وجماجم حيوانات وقرونها .. والإنسان . فنان عشق مصر وعشق فن مصر القديم ، وأعطى نفسه كلية للعطاء الفنى ، متخذاً من فن الرسم طريقا لتحقيق ذاته ..

من الطبيعة والرؤية الواعية والكتاب تكاملت ثقافته ، وعرف طريقه ..

فى عام ١٩٤٥ التف حوله نخبة من الفنانين الشبان من مدرسى الرسم الذين أمكنهم الحصول على تفرغ جزئى ـ نصف الأسبوع ـ من وزارة التعليم للدراسة والعمل ، تحت إشراف حامد سعيد » ، فى قرية المرج .

وقد برز من هذه المجموعة رسامون،هم على سبيل المثال لا الحصر : علوانى ، وحميدة ، وحنفى ، ورشدان خميس شحاته : ونحاتون أنور عبد المولى وحافظ .

ومن هؤلاء يمكن لنا القول أنه نشأت مدرسة جادة تحت اسم « الفن والطبيعة » وهى تتلخص فى الآتى : رؤية موضوعية متعمقة للطبيعة لاكتشاف القوانين التى تتحكم فى تكوينها ، ونموها ، مع الوعى بالقيم الجمالية والتشكيلية ، فى كل ما دقّ منها . كل جزء هو كلّ فى ذاته ، وكل الأجزاء فى وحدة مع الكل ، كلّ الكلّ .

فى اعتقادى أن هؤلاء الشبان ، فى مجموعهم قد كونوا مدرسة فنية جادة ، كان لها صدى طيب فى المحيط القريب منهم ، سواء فى محيط الفن عموما ، أو فى مدارسهم وطلبتهم .

كان « حامد سعيد » نفسه قدوة ومثالا ممتازا يقتدى به فى العمل الجاد ، كما أن حبه وفهمه المعمق للتراث الفنى الفرعونى ، والذى أكدته دراسته مع الفنان الفرنسى Gzenfant فى لندن ، والتقدير والإعجاب الكبير الذى كان يكنّه « اوز نفانت » نفسه للفن الفرعونى ، قد انتقل بالتالى إلى الكثير من هؤلاء الشبان

وإنى أخص بالذكر المثال : أنور عبد المولى

عام ١٩٦٠ أقامت وزارة الثقافة مشروعا لتفرغ الفنانين والأدباء ، وكان هذا النظام يقضى بإعطاء الفنان تفرغا كاملا من أى عمل آخر ، سوى عطائه الفنى سواء فى الفن التشكيلى أو فى الأدب أو الموسيقى ، وذلك نظير مرتب شهرى مناسب يغنيه عن كسب العيش عن طريق آخر ، اعتبارا للحقيقة : (إن الفن وحده لا يكفى لكسب العيش)

ومن هذا المنطلق اختارت الوزارة ممثلة فى لجنة من أعضاء ممتازين من يستحق من الفنانين ، للتفرغ للعطاء الفنى وحده .

وقد بدأ المشروع بالنسبة للفن التشكيلى باختيار خمسة من الفنانين التشكيليين هم :

تحية حليم ، ورمسيس يونان ، وراتب صديق (مصورون) وآدم حنين ، محيى الدين طاهر (مثالون).

وكان أعضاء التفرغ أحرارا تماما فى اتجاهاتهم يحملون الأمانة بأنفسهم جادين فى التحقيق ، تحقيق ذاتهم .

واستمر التفرغ فى النماء ، فى جدية تامة فى العطاء ، والإنتاج الممتاز ، مدة ست سنوات كاملة ، وقد نما حتى ضم العشرات من الفنانين والأدباء ، وتكلل إنتاج الفنانين التشكيليين فى معرض ممتاز أقيم فى القاعة الكبرى للاتحاد الاشتراكى فى فبراير ١٩٦٨ وفى اعتقادى أن هذا المعرض كان ذروة المعارض حتى الآن

كان الفضل فى هذا المشروع للدكتور « ثروت عكاشة » وزير الثقافة فى ذلك الحين ، والأستاذ « حامد سعيد » المصمم للمشروع والمشرف عليه .

وانحدر الإنتاج فى القيم عندما تغير المسئولون ، وفرضت على الفنان القيود وأصبح تفرغ الفنان مجرد الشكل ، ممسوخا خاويا من المعنى والمضمون الحقيقى ، الذى كان سائدا من قبل ...

فى الوقت نفسه الذى كان يسير فيه الفنانون المتفرغون **أحرارا تماما فى اتجاهاتهم الفنية ، لا موجه لهم ولا رقيب عليهم ، كان حامد سعيد » ، يعد لمشروع آخر : « الفن والحياة » .**

اختار له مركزا فى سراى المانسترلى » فى أجمل بقعة فى القاهرة ، على الطرف الجنوبى لجزيرة الروضة ، حيث يفترق فرعى النيل

ضم هذا المركز فنانون وفنانات من الشباب ، ينكبون على استيعاب التراث المصرى القديم من الفرعونى إلى الإسلامى من التصوير والنحت إلى النسيج ، من طباعة المنسوجات إلى الخزف والزجاج ، من الحلى والصياغة إلى أشغال الإبرة » والأوية » ....

فهم حقيقى للتراث ، والنسج على منواله ، حتى يتشبع الفنان الشاب بالقيم الكامنة فيه ، ليجد نفسه فيما بعد ، ويخلق ويضيف ، ولكن فى ظل القيم التى استوعبها من دراسته للتراث .

نجحت التجربة بشكل ممتاز ، وقد عرض أصدقاء « الفن والحياة » فى ١٩٧٩ فى باريس فى هذا المكان وزار المعرض « رينيه ويج » وكتب عنهم ما يشبع غرور أى فنان »

وإنى أود أن ألخص هنا الفلسفة التى يعتنقها جماعة « الفن والحياة » ..

- الزراعة هى أم الفنون الحرفية
- الفنون الحرفية هى الأم للفنون العليا الرفيعة
- يتحتم علينا أن نستوعب جيدا فن الحرفة القديم لكى نقرب ، ونحن واعون ، فن الحرفة من الآلية الحديثة

إذا أمكننا أن نجعل العامل والحرف يجسِّد فى عمله القيم الفنية ، وينتج عملا نابضا بالقيم ، نكون قد نجحنا فى تحقيق الهدف .

إن الحرف الآن فى المخزن تختزن القيم ، ولكن القيم مجمّدة . وعلى المثقفين إسالة هذا الجمود حتى تتجدد وتتطور وعلى الفنان المعاصر فى بلدنا أن ينبذ ذلك الفتات المنقول من مجتمع غير مجتمعنا ، الفن فيه معزول عن تيار الحياة . على هذا الفنان أن يجسِّد فى أعماله آمالنا ، وما تصبو إليه نفوسنا .

على هذا النهج من الفكر يسير أصدقاء « الفن والحياة »

إذا تركنا الحركات الفنية المحددة الاتجاه ، ويحكمها فكر وفلسفة واضحة المعالم ، تنهل من التراث ، وتبنى فوقه ... فإننا نجد أن الكثرة الغالبة من الفنانين فى مصر ينحون النحو الأوروبى فى مذاهبه المعاصرة ، بدعوى عالمية الفن . ولكن نسى هؤلاء أن العالمية لا تكمن فى الأسلوب ولكن فى القيم وينبغى لهم أن يبدأوا بالمحلية ورفع قيمها إلى القيم العالمية

ولذلك فقد غرق الكثير منهم فى البحث عن الأساليب ، ونسوا القيم ، وصاروا يستجلبون الأساليب الغربية بكل مشاكلها ، وسلبياتها التى تخص الغرب وحده ،

واعتمدوا على فرديتهم فى تطويع تلك الأساليب للتعبير عن ذاتهم ، ولكن لنا فى مصر آمالا وأمانى وقيما مختلفة ، ولا يمكن للأساليب الغربية أن تتكامل مع تلك الآمال والقيم ، فلكل معنى وقيم .. أسلوب يلائمها ..

ومع ذلك فقد صبغ بعضهم الأساليب الغربية بصبغة خاصة بهم شرقية مصرية ، ولها طعم مختلف عن أصولها .

وفى الختام أقول إننى متفائل ، فقد اتسعت القاعدة للفنانين التشكيليين وكلما اتسعت قاعدة الهرم ارتفعت قمته ...

إن الريح الجديدة ، فى الفنون التشكيلية ، ينبغى أن تهب من افريقيا ، ومن مصر بالذات !!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سعد القرش

العيد

هى ليلة العيد الكبير ...

كل الليالى الفائتة ، ما كان لها طعم أو رائحة أو لون ...

هى ليلة عيد المرق ، . رائحة اللحم الطازجة ، تتفلت من تحت أعقاب الأبواب ، والنساء مشغولات بالطبيخ . أمى لم تذبح لنا شيئا .

كل الليالى الفائتة ، كانت تنحشر فى طيات الظلام ، فلا يبدو منها شىء ، الليلة متعددة الألوان .. الأحمر والأخضر والأزرق ، ألوان تطير من داخل المصابيح المصفوفة ، تغطى سماء الوسعاية ، ثم تنسكب فى أفواه الحارات القريبة .

ليلتى لها شأن آخر ...

أبدؤها بإحضار جلباب العيد . و ...

لكن أمى دست فى يدى كيسا ، وأمرتنى بالذهاب إلى خالتى .. تمر وحلوى .. لزوم العيد ، وإياك أن تفتحه ، ولا تمر على الفرح ، العيال هناك شياطين ، يخطفون منك التمر والحلوى ، أو تنشغل بالحاوى والغوازى ، وينسلت من يديك الكيس .

هززت رأسى لا مباليا . كزّت على أسنانها محذرة :

— اسهر فى الفرح للصبح ، بعدما تروح لخالتك . افتكر إن بكرة العيد ، فلا تجلب لنا خناقات مع العيال .

* * *

كيف أصل إلى البيت ، وهو مدفوس فى الظلام ، فى ذيل الحارة البعيدة ؟! .

لو قلت لأمى إننى لم أدخله إلا مرة واحدة !

بعد زواج خالتى بيومين ، أخذتنى أمى معها ، أمام الباب توقفت ، كنت فى غاية الكسوف ، حاولت معى فرفضت ، حطت « السبت » المغطى بالبشكير ، ورائحة ذكر البط المحمّر توقظ النيام ، حملتنى ، ودخلنا ...

العروس .. خالتى ، أعطتنى شبكولاته ، وعينى لا

ترتفع عن ذكر البط المحمّر، لأن أمى لم تترك لنا إلا المرقة !.

ثم إنها ابتسمت لأمى، وصار وجهها أكثر توردا، ضحكت أمى، وغمزت إلىّ بعينها، فداريت ارتباكى بمزيد من النظر إلى ذكر البط المحمر.

كيف أصل الآن إليه ؟!

فى الطريق، نسيت تحذيرات أمى، انجذبت إلى الوسعاية ... الأنوار الملونة، الخيمة الواسعة، غناء بعيد للنساء، تخنقه المزامير وزعيق العيال. وقفت — منحنيا — لصق جدار الخيمة، ورميت عينى، من أحد الثقوب، فوقعت على غاغة كبيرة .. رجال كبار بشوارب، عيال وصغار، الشيخ غزلان منشد الموالد، يقف وراءه، رجال ينفخون فى المزامير، ويضربون الطبول، فيرقص الشباب !.

طلقة مفاجئة من مسدس، هزتنى، اكتشفت سقوط الكيس، فوقعت فوقه، وضعته فى حجرى وقعدت. واحد من أهل الفرح، يروح ويجىء فى الزحمة، يرش قطع الشيكولاته والابتسامات على الجميع. تهامس العيال، قالوا إن أهل الفرح سيأتون بالأكل آخر الليل، أكل لا يحلمون به فى بيوتهم، اللحم هبر .. هبر. بعد منتصف الليل، تثقل رءوس العيال، ويسرقهم النوم، فيأتى من يصرفهم بالعصا، ويأكل الكبار والمدعوون ..

بعد رجوعى من المشوار، سأدخل، وآكل وحدى بين الكبار ...

* * *

أنا دى ولا أحد يرد ..

أوارب الباب. أدخل متجها إلى حجرة ذات ضوء مختنق، عن يمينى فرن، وهمهمات ورائحة صنان.

أقف على العتبة، خالتى الشابة التى كانت جميلة، تتنقل من هنا إلى هنا، شاحبة العينين، لا ترانى، ذبل ورد الخدود، فبدت أكثر اصفرارا، زوجها الشاب يسعل، فينتفض رأسه وبطنه المنتفخ، ويسيل ماء رمادى لزج على جانب فمه، فتقوم هى بمسحه بالفوطة.

— مالك يا نظرى .. عين وصابتك.

عيونه المتحجرة، لها اتجاه واحد، وجه خالتى خيوط من عرق، مغسولة بالدموع، تلقى رأسها على صدره، وتنام تماما، فلا أسمع إلا دقات قلبى.

— «القُلة» يا أم الخير.

تصحو من نومها العميق المفاجىء ..

— حاضر يا أمى.

تفتش فى الحجرة عن الماء، تصطدم رجلها بزجاجة دواء، تتبعثر قطع الزجاج تحت السرير، فتصرخ المسكينة :

— يا مصيبتى ..

تتلوى وهى تبكى، تمد يدها تحت السرير، تمسك بقطعة قماش، تكتم بها خيط الدم، وزوجها مثبت النظر على لا شىء. قبل أن أنادى .. أعرفها بحضورى، أسمعها تكلم نفسها :

— بكرة العيد الكبير، هه .. العيد ؟! .. بكرة يوم القيامة.

تسكت لحظة، أقول بسرعة :

— يا خالة ..

— تعال يا حبيبى.

أعطيها الكيس، تبعده فى الركن كأنها لم تره.

— «القُلة» يا أم الخير.

— حاضر يا أمى .. حاضر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أتذكر أن حماتها لا تسمع ، تشير خالتى إلى قلة الماء ، ثم إلى الفرن ، أقترب بالماء ، تقترب منى رائحة الصنان ، والعجوز تزحف — جالسة على فروة مبتلة — نحوى ، أمد إليها يدى ، فتمد يداها فى اتجاه آخر ، وعيناها مغمضتان

أعود بالقلة ، أقف على العتبة ، خالتى تقف على رجل واحدة ، والأخرى مربوطة بالقماش ، مرتفعة عن الأرض ، ترفع رأسه قليلاً ، توسده ذراعها ، وتصب ملعقة بها دواء ، فى حلقه فيرغى ويزبد ، تمسح فمه ، وتتنهّد . يمسك يدها ، ببطء يسحبها إلى فمه ، يقبّلها ، تقبّل يديه ، تقبل جبينه ، تسلم رأسها إلى صدره ...

ادخل صامتا ، ثم أقول مترددا :
— أمى تسلم عليك .

لا أحد يرد ، أعود — بظهرى — إلى الوراء ، على أطراف أصابعى أخرج ، دون أن يشعر بى أحد ...

درويش الاسيوطى

لم يعد قلبى أخضر

كلُّ شىءٍ كان أخضرْ
سعفُ النخلِ
« صباحُ الخيرِ »
والبِشْرُ الطفولىُّ المباغتْ
والقلوبُ البِكْرُ
والحُلْمُ المعطَّرْ

....

كلُّ شىءٍ كانَ أخضرْ
مثلَ أحلامِ العذارى
والمواويلِ البريئةْ
والعصافيرِ التى جاءتْ من الجَنَّةْ
خضراء تَغنىّ
والأمانىّ الطريَّةْ
مثلَ عشبٍ فوق خدِّ النهرِ
فى الطينِ تبعثَرْ

....

كانت الأغصانُ أوتارا
وماءُ النهرِ كوثَرْ
والنَّدى فوق الشبابيكِ الخَجولَةْ
دمْعُ عينٍ قد تحدَّرْ
كلُّ شىءٍ كان أخضرْ
حين كانَ القلبُ أخضرْ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تحريك القلب

رواية التجاوز لا الانهيار

احب اولا ان احيى ظهور هذه الرواية قبل أن أحيى الرواية نفسها ، احيى ظهور الرواية لانها من الأعمال التجريبية التى تسفر عن وجهها بصراحة لتقول : هذا عمل تجريبى سواء فى الشكل او فى البناء او فيما حاول الكاتب ان ينقل إلينا من مضمون فى هذا النوع من الإسفار والجراة والاقتحام ما هـو جدير دائما بالتحية ، فى حد ذاته .

نحن بإزاء عمل لا هـو معتاد ولا هـو تقليـدى وبداية ، يفرض العمل بمجرد شكله وطريقة تركيبه ، فكرة التجريبية هذه الرواية ليست مكتوبة بطـريقة السرد المعتادة ، ولا حتى بطريقة التجـارب الأخيرة التى انتهجت الصيغـة التجديـدية ، هـذه الصيغة نفسهـا أصبحت نوعـا من انواع التقليـد ، الصيغة التجـديديـة بمعنى كسر السرد ، تحطيم التسلسـل الـزمنى ، استخدام المـونولـوج الداخـلى ، اختــلاط الأزمان ، هذه الصيغة التى اصبحت بالفعل ، من فترة ليست بالقصيرة ، كما لو كانت هى نفسها تقليدا ، إنما الجديد فى هذه الرواية انها خـرجت ايضا عـلى هذا التجـديد التقليـدى لأنها تتخـذ شكلا محـددا يقول الكاتب عنه انـه الشكـل المـوسيقى ، ويؤكـد انـه استوحى التركيب الموسيقى السيمفونى .

* * *

يمكننا ان نبدأ على الفور بمسألة الشكل .

يمكننا الدخول فى : لماذا اتخذ الكاتب هذا الشكل ؟ وهل وفق الكاتب فى هذا الشكل الذى اختاره ؟

نجـد مباشـرة أن الروايـة مقسمـة إلى أنـواع من الفصول وهو أثبت لها مفتاحا : فصل أ . فصل ١ . مشهد يتكرر .. وبعد ذلك أصوات كما هو معروف ، ينفرد كـل صوت من هذه الأصوات بفصل ، ثم تتكرر المشاهد مرة أخرى ثم تعود الأصوات ، وبين كل مجموعة ، أو توليفة

موسيقية من هذه الأصوات يظهر الفصل الذى لا نجد فيه المتكلم، إلا إذا أعطينا للراوى صوتا، هل هو صوت البيت الذى يتكلم، أم هو صوت الكاتب ؟

سنجد على الفور أن هناك نوعا من الترداد أو ايقاع لأصوات .

لماذا ترددت هذه الأصوات ؟ وكيف ترددت ؟

لو نظرنا قليلا فسنجد نسقا خاصا فى ظاهرة تردد الأصوات، إننى أتناول الآن الشكل فقط .. لن اتناول الآن الشخصيات أو الأحداث، إذ أفترض ان ذلك يمكن تناوله من خلال مسألة الشكل .

ماهو هذا النسق (هل هو محسوب أم غير محسوب ؟)

نجد أن هناك دورة لكل شخصية من الشخصيات السبعة، بالإضافة الى البيت إذا (افترضنا أنه شخصية ثامنة، أو الشخصية المحيطة، أو التى أعتبرها الشخصية الهيكلية التى تضم وتحيط بكل هذه الأصوات) نجد أن كل صوت يتردد خمس مرات بالضبط لكن التردد لا يأتى بشكل ميكانيكى ولا يأتى كل صوت بنفس التصميم ونفس الإيقاع، إنما تكتمل دورة الأصوات كلها عدة مرات، وعلى عدة إيقاعات، تكتمل عند الفصل الثالث، إذن نفترض أنه فى ثلاثة فصول تكتمل دورة، هذا معناه إيقاع سريع .. وتكتمل الدورة فى المرة الثانية عند الفصل العاشر، إذن فإن هنا سبعة فصول، هنا إيقاع طويل . تكتمل الدورة للمرة الثالثة عند الفصل (١٢) بعد فصلين اثنين، فإذن هذا إيقاع سريع جدا، وبعد ذلك فى المرة الرابعة تكتمل الدورة عند الفصل (١٦) إذن فقد رجعنا هنا إلى إيقاع طويل، وفى المرة الخامسة والأخيرة تكتمل الدورة عند آخر الفصول، عند الفصل (٢٣) فهذا إيقاع طويل أو بطىء، هذا إلى أن الفصول السبعة الأخيرة فصول اقصر واكثر تلاحقا .

هذا عن الإيقاع، لكن هذا التردد للأصوات ما معناه ؟ وكيف يأتى ؟ كيف تتركب الأصوات ؟

نعرف أن هذه الأصوات هى أصوات وضاح، وسالى، وعلى وسمراء، والأم، وصيام، والأب، فهذا هو الترتيب الذى تاتى به الأصوات فى المرة الأولى، واترك الآن مشهد البيت، فالبيت يظل موجودا، إنه ليس مجرد ظهور متكرر، ليس صوتا يعلو ويخفت، بل هو متغلغل فى الرواية كلها من أولها إلى آخرها .

* * *

إذا انتقلنا إلى مناقشة بناء العمل نفسه فإن لدىّ من البداية عدة محاور يمكن أن يدور النظر حولها، كالشخصيات مثلا، ثم ما هو سمة مميزة حقيقية فى الرواية، أعنى تقلب الفصول أو أوقات النهار والليل على البيت بما فى ذلك من اندماج بين دور الزمن وتركيب الشكل الفنى .

ثم ننتقل إلى المحور الثالث : هذا الشكل الفنى نفسه وما حاول المؤلف أن يسميه بناء موسيقيا وما أعطى له تفسيرا ... ثم المحور الرابع الذى يتمثل فى اللغة، ثم أخيرا ماذا تريد أن تقول الرواية ؟ على الرغم مما يبدو من سذاجة هذا السؤال، لانه ليس هناك عمل فنى يمكن أن نشير بأيدينا على نحو مباشر ونقول هذا العمل يريد أن يقول هذا . إلا إذا كان عملا سيئا، فليس هناك فى الفن ما يمكن أن يترجم إلى قضية تقال هكذا، بصيغة تقريرية : هذا العمل يريد أن يقول هذا أو ذاك . العمل الفنى كيان مستقل وحى يستعصى دائما على الترجمة إلى وسيط آخر، وسيط القول المباشر، وخاصة إذا كان العمل الفنى جيدا أصابه حظ من التوفيق، كما أصاب هذه الرواية حظ كبير من التوفيق، فى هذه الحالة يصعب أن نقول ماذا يقول العمل الفنى .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فإذا اتينا إلى الشخصيات وجدنا أن إحدى الشخصيات الرواية تسمى الشخصيات الأخرى ب الكواكب السبعة ، فما هى هذه الكواكب السبعة ؟

نحن نجد الأم هى التى تحمل هموم العائلة ونظافة البيت والعناية به إلى آخره ، هى عملية ، هى واقعية ، وذلك على رغم ما يضنيها من آلام ، بل ربما كان ذلك بسبب ما يضنيها من آلام ، وهى وحدها فى هذا العمل الفنى ، الكائن الإنسانى الصلب ، المتعاطف مع الجميع ، المضحى من أجل الجميع ، وهى التى تضم بداخلها كل الشخصيات . وحدها هى صاحبة الرؤية فى الموت الجماعى لن أعمد الى الاقتباس أحيل الى صفحة ٦٦ من الرواية ط (١) دار الف . القاهرة ١٩٨٢) الأم ترتبط بالبيت . كأن البيت هو نوع من جسمها الخارجي ، أو هو جسمها الآخر عضويا ، متلاحما معها كأن البيت والعائلة هما جسمها الحقيقى ، وليس ذلك الجسم المريض ، المضنى بالآلام ، المعنى بمشاكل المطبخ ونظافة البيت .

على العكس من ذلك تماما ، نجد الأب يكاد يكون شخصية خارجية ، ويكاد يكون شخصية ليس لها دور ، حتى فى البناء ، وعندما ننظر فى تحليل الفصول وتردد الأصوات ، نجد الأب شيئا كما لو كان لا لزوم له ، توصيفه الواقعى هو انه تاجر . بقال فى الغالب . وروتين حياته اليومى ، يجرى على وتيرة مطردة : المقهى صباحا ، والشيشة ، والدكان ، الذى افتتحه بعد الوظيفة ، دكان قديم متهالك ، ضيق ، مغبر ، يبدو الأب بشكل ما وقد جاء بنوع من التوحد ، أو التقمص مع البيت فى الصورة العكسية ، بينما الأم تتوحد مع البيت فى الصورة السوية : البيت الحى ، العضوى ، الذى يربط العائلة ، الذى يكاد يكون هو جسمها ، أما الأب فيتقمص مع البيت الذى ينهار ، البيت القديم ، الأحجار المتساقطة ، هو ركام ، هو حطام ، الأب شخصية ساقطة ، متهالكة ، ينعكس هذا فى تصور وجوده كله ، هذه السمات الأساسية فى شخصية الأب : الشيخوخة والإحباط والملل ، أى السقوط والانهيار والتحلل .

هناك شخصية وضاح ، مقاتل ، حالم ، جندى فى أحد حروبنا المختلفة ، درس التاريخ ، متوحد ، مقتنع بأنه وحده ، وأن كل من يعرفهم لا يفعلون شيئا له ، ولا لشىء ، أن الكل لا جدوى لهم بالنسبة له ، وبالنسبة للأشياء بصفة عامة ، فهو لن يعقد قرانه على أحد كما يجرى تعبير من تعبيراته ، هو صحراء ، محاصر من كل جانب ، لكنه فى نفس الوقت وجود دافىء .

الملاحظ هنا انه ينتهى باستعادة صورة من الماضى ، صورة رمسيس ، والفراعنة وجنود الحروب القديمة ، كما يستثير صورة أبى زيد الهلالى . وهذا . على الفور — يعطينا ايحاءات بحروبنا فى سيناء .

وبشكل شاعرى ومتخلل للرواية كلها ، له نداء قد يكون هو المفتاح لشخصيته ، لانه ينادى : أنتم يا من هناك ، ولا أحد يرد عليه ، فى داخل الرواية ، ولكنى اتصور أن الرواية كلها ، خارج كل الشخصيات — هى التى ترد عليه ، أو على الأصح هى الرد الوحيد على النداء .

الشخصية التالية هى « سمراء » إذ أتناول الشخصيات بترتيب ورودها فى الرواية ، سمراء أرملة تزوجت مرتين ، تعمل فى بوتيك ، وربما كان عنوان الرواية مأخوذا منها ، لانه لأول مرة تحرك قلبها فى الحمام وأغمى عليها ، تحدث هذه الحادثة إذ تعيش بآلام الوحدة ، وعنفوان الوحدة ، فهى على علاقة بصاحب البوتيك ، وصاحب البوتيك قد رسم بتخطيط جيد ، محترم بقدر ما يمكن أن يرسم مثل هذا التخطيط ، ليست صورته

فذة ، لكنها صورة متقنة ، صحيح أنها معتادة ، ولكنها كفء فى الوقت نفسه .

سمراء إذن تعيش فى نوع من اليأس ، ونوع من خيبة جنسية ، فهل هذا اليأس أو هذه الخيبة ، فى هذا السياق ، أو بهذا التلوين هو الذى يسبب موقفها المفصح عنه والمعروف من مظاهرات الطلبة ، إذ تقول : « فليحطموا كل شىء ليتنى انضم إليهم » . ليس هذا موقف الاشتراك أو المبادرة أو الاقتحام ، هذا موقف اليأس والخيبة ، ومن الواضح أن لديها سمة مازوكية .

وإذ أفيض قليلا فى وصف الشخصيات فلكى أعرف بماذا تدور عليه الرواية ، وكيف تدور عليه الرواية .

سمراء إذن تستعذب الألم ، سواء كان فى الحب ، أو حتى فى الجنس ، وهناك مشاهد شديدة الوضوح فى هذا السياق ، وفى الرواية من هنا ، وفى خلال العمل كله ، قدر من الجراة البسيطة والجيدة ، فى تصوير المواقف العضوية مثلا ، هى تمر بالأزمة الشهرية التى تمر بها كل امرأة ، فهذه رواية تجرؤ على أن تصور هذا بوضوح ، وهو ما يندر أن يصور عندنا فى الأدب العربى الحديث الذى يفترض أصحابه ، عادة ، أنه شىء « مهذب » و « متسام » وبعيد عن الحياة العضوية بكل حرارتها ، وما فيها من خشونة أو كثافة .

ثم هناك « صيام » أحد الإخوة : طالب يدرس الآثار ، أيضا ، نقوش « وضاح » الذى يدرس التاريخ ، فللرواية علاقة بالتاريخ ، لاشك ، حتى بالشكل المباشر الذى قد يكون فجا ، أى أن تأتى بشخصيات متورطة ومنغمسة بشكل عملى ومسرود فى الآثار والتاريخ ، فلهذا دلالته .

« وضاح » يفتح دكان أبيه ويواصل مسيرته ، وأيضا هناك صرخته : « دعونا من حركة القلوب »

اهتمامه بكرة القدم يبدأ باهتمامه ببنات الكلية ، طالب ككل الطلاب وصورته سهلة ، إن رحلة التنقيب عن الآثار هامة هنا ، وتسفر فيه عن جانب آخر لا يبدو فى البداية ، فلا يعود هذا الطالب السهل ، العادى ، البسيط ، المتحمس للكرة والبنات بل يبدو هنا شخصية تحاول التعمق فى فهم جسد مصر .

اما « سالى » فهى الأخت الثانية ، سكرتيرة ، تتعلم الفرنسية ، ولن تجيد الفرنسية أبدا ، وهى أيضا تمر بنفس الأزمة الشهرية التى تمر بها أختها ولكنها تحب الهدوء ، والنظام ، والمصلحة ، والنظافة ، وتمقت المظاهرات على عكس اختها . وهى أنانية بشكل سافر جدا ، ولكنها مقتنعة أيضا ، بشكل سافر أن الكل انانيون أن الناس كلهم انانيون .

« على » شخصية أخرى ، هو مهندس ذهب إلى ليبيا ، وجاء معه بنقود وعربة ، أى جاء بغنائم السفر المعتادة ، وهو جامد « كل شىء يموج ويتحرك إلا قلبى » ، هكذا يقول .

وعندما يعود لا يجد البيت ، فكأن عودته هى نذير أو قرين السقوط .

هذه تفاصيل مجملة مع ذلك ، للشخصيات وعلاقاتها ، ليست هناك أحداث مترتبة بعضها على بعض ، مندرجة فى سياق سردى منتظم ، لكن هناك فى حياة كل من هذه الشخصيات أحداث تتفرق وتترابط ، أما ما يجمع بينها فهو البيت .

* * *

إن تميز هذه الرواية هو تقسيمها بحيث تتقلب الفصول ، وتتقلب أوقات الليل والنهار ، على البيت بشكل معنى به وواضح . نستهل التقسيم بالفجر فى فصل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

« الف » ونبدأ بأول الصباح فى فصل ب وندخل البيت فى فصل ت قبل الظهيرة . وفى فصل ث تمتد القاهرة حول البيت ، وينحسر الظل عنه ، ويبدأ الظهر العالى ، وفى ج يبدأ الضجيج والدخول فى قلب النهار ، وهكذا حتى النهاية .

يمكننا بسهولة أن نرصد طلوع الشمس وغيابها مع انحسار مجد البيت أيضا ، وانكسار الظلال ، وبدء تفكك الأحجار ، وظهور العطب ، فى فصل وراء فصل ، بشكل وإن كان محسوبا إلا أنه ، فى النهاية يبدو تلقائيا وضروريا .

* * *

سوف أختلف قليلا مع ما جرت به أقلام بعض النقاد (الذين درسوا هذه الرواية) فى عملية الترميز ، أى ما ترمز إليه هذه الشخصيات ، أو المعادلة بين هذه الشخصيات وبين فئة أو طبقة من المجتمع .. هذا صحيح بقدر ما ، ولكنه لا يستغرق الرواية .

ذلك أننى ضد كل هذا التيار ، تيار اعتماد محورين محددين .

المحور الأول : هو مسألة الأساس الاجتماعى أو الواقعى للرواية وما يجرى هذا المجرى ، هذه مسائل يمكن أن تدخل بصفة عامة فى عملية علم اجتماع الفن ويمكن أن تفيد بشكل جانبى فى فهم أو تقييم العمل الفنى .

المحور الثانى : ماذا يقصد الفنان ؟ ولماذا فعل هذا أو ذاك ؟ أى ما يتعلق بسيكلوجية الفنان نفسه . « المحوران هما سيوسيولوجيا الفن وسيكلوجيا الفنان » .

اعتقد أن هذا يلقى ضوءا وقد يكون مفيدا ، إلا أنه فى النهاية شىء جانبى وثانوى ، ولا يضيف لنا إلا أقل القليل .

أما أنا فاقول إن أمامى عملا فنيا ، وإن هذا العمل الفنى عالم خاص ، يتعين على أن أجوبه وأن أتقصى جوانبه ومساراته . ليس معنى هذا أننى أفصل فصلا باتا بين العمل الفنى وبين الواقع الذى وجد وتخلق فيه . أظن أن هذه بديهية لن ندخل فيها ، ولست أقول طبعا قولة الفن للفن .. إلى آخر هذا الهرس المكرور لمادة قديمة جافة ، أنفى هذا تماما ، لكن الأساس هو أننا إذا تناولنا الفن فيجب أن نبتعد بقدر الإمكان عن غواية أو طغيان الجوانب المساعدة والثانوية التى قد تلقى شيئا من الضوء ، وإنما يجب أن نركز على الجوانب الأساسية : لماذا هذا العمل وهذا العالم ؟ ما هى العلاقات الداخلية : ما هى الدلالة ؟

ما هو الفن ؟ الفن لا يقصد أن يعبر مباشرة عن أزمة البرجوازية .. وإلا كان الأجدر والأوضح أن يكتب الفنان مقالة فى هذا الموضوع .

المسألة أنك تخلق وتوجد عملا فنيا ولا تعبر عن فكرة فلسفية أو اجتماعية أو سيكلوجية ، نعرف الفكرة الفلسفية أو الاجتماعية إلى آخره ، باعتبارها خلفية ، ولكن لا أكثر .

أجد أن هذه الرواية هى عمل فنى بالمعنى الأصيل ، فيه شعر فيه فلسفة ، فيه فكر ، لكن كل هذه العناصر هى رواسب أو طبقات تحتية فى عالم فنى له علاقات خاصة ، ولهذا بدأت بمناقشة الشكل ، لأن الشكل ليس فقط مجرد مغامرة شكلانية ، إننا قد ندخل فى تحليل أسباب أختيار هذا الشكل ، وما دلالته ، إلى آخره ، لكن علينا فى الأول أن نتبين هذا الشكل ، نتبين أنه فى هذا العالم فعلا هناك علاقات وشخصيات ونوع من الرؤيا والاستبصار . لماذا هذا الاختيار ؟ وما معناه ؟ معناه محاولة للوصول إلى نوع من حقيقته التى هى أيضا نوع من حقيقتنا . هذا السعى نحو حقيقة ما ، هو سعى يكاد يشبه السعى الفلسفى لكنه يختلف عنه بالأداة أو الوسيط أو الأسلوب .

علينـا أن نتبصر لكى نرى العـلاقات ومـدى توفيق الفنان فى الاقتراب من حقيقته تلك أو معرفته تلـك التى تنعكس علينــا ... كى نجـد فيهـا شيئـا من حقيقتنـا أو معرفتنا .

هناك فى الرواية شخصيات فعلا ، كما فصلت القول ، لكن الشخصيات هنا ليست بمعنى أنماط أو قوالب ، ليس هناك قولبة ولا تحديـد جامـد للشخصية ، ولكن هنـاك حضورا ووجودا للشخصيات ، وهناك نغمة متميزة لكل شخصيـة ، وهناك نـوع من الامتـزاج والانفصـال عن النغمات الأخرى ، فى الوقت نفسه .

الشخصيـة السائـدة فى الـروايـة ، حقيقـة ، هى شخصيـة العمل الفنى ، ولا أريـد أن أقـول شخصيـة الكاتب ، ذلك أنـا نجد أن كـل الأشخاص السبعـة على اختـلاف خلفياتهم الاجتمـاعيـة والنفسية والثقـافيـة والتعليمية إلى آخره ، يتكلمون لغة واحدة هى لغة العمل الفنى ، لكنها ليست لغة رتيبة ، وليست من طبقة واحدة : الكلمات والمفردات هى لغة الكاتب ، ولكن هناك واقعا ، إذا صح القول . يتجاوز الواقع : ما كان أسهل على الكاتب صاحب الخرفة ، أن يعطى لكل شخصية لوازم ومميزات ولهجات الى آخر ذلـك ، إن الأسلوب الـواقعى التقليدى العادى المتاح والممكن هـو أن تتميز كـل شخصيـة . أى تنفصل . على الفور ، وتصبح نمطا أو مايشبهه : هذه هى الأم ، لأنها عجوز ولها أسلوبها ، وهذا هو الولد الصغير ، وله طريقته فى الكلام ومفرداته الخاصة ، وهكـذا ، لكن الكـاتب هنا يتجـاوز هذه الحيلـة الفنية السهلـة ، التى ابتذلت ويدخل فى مغامرة هى أقرب إلى نقل الشخصية على مستوى آخر . أى نقلها وجعلنا نقترب منها فعلا بمستوى يتجاوز مجرد النقل عما يسمى الواقع .

إن البحث عن معـادلات أو رموز الشخصيـات من نـاحية ، وعن الحـوافز الاجتمـاعية أو النفسيـة للعمل الفنى ، تفترض طوال الوقت أن الفن هو عملية انعكاس بحت ، أو عملية تهدف الى تغيير اجتماعى فقط . وقد يكون هذا صحيحا ، لكنى أرى أن الأقرب هو أن الفن عملية خلق ، خلق ليس مبتوت الصلة بـالواقـع ، ولا يمكن أن يكـون مبتوت الصلـة ، ولكنه تشكيل جديـد للواقـع ، واستبصار جديد للواقع ، ومن ثم « إيجاد » جديد لواقع متميز .

ماهى الرؤيا ، ما هى الحقيقـة ؟ ما هى المعـرفة ؟ ما هى البصيرة التى يحملها لنا هذا العمل الفنى ؟ هل هى أزمة البرجوازية الوسطى ؟ هل انهيار البيت هو انهيار هذه الطبقة ؟

صحيح أن الأساس أو القولة أو القضيـة الفكريـة التى بنى عليها هذا العالم الروائى هو انهيار هذه الفئة من الطبقة الوسطى ، ممثلا أو موضوعا فى انهيار هذا البيت . لكن العمل الفنى له قوانينه الخاصة التى تجاوزت هذا . لأن هنـاك بؤرة أو بصيـرة حقيقيـة جعلت من هـؤلاء الأشخـاص الذين يقـول كاتبهم أنـه ليس هنـاك بينهم تضامن (وهو بذلك يظلم نفسه ، ويظلم عمله) متلاحمين حقـا ، وموجـودين حقا ، معـا ، فى مأسـاة يتجاوزونهـا جميعا ، معا . هذا التجاوز ، أعنى تجاوز الانهيار ، هـو البصيرة الموجـودة فى هذا العمـل ، وليس الانهيار عـلى المستوى الأول .

إن التأويل الطبقى والتـاريخى وحده إطـار أضيق بكثير مما يحتمله ويجيش به هذا العمل .

صحيح أن الموجود والمطروح والبارز والذى يـأخذ الانتباه هو سقوط وانهيار البيت وتقلب الـزمن عليه إلى آخره ، لكن المستوى الحقيقى ، أو الحق ، والشعور الذى يترجم عنه بحيل فنية كثيرة جدا ، « حيل بالمعنى الجيد للكلمة » سواء كان ذلك فى اللغة ، أو الشعر ، أو فى تبادل

الأصوات ، أو في المآسي الصغيرة . في التغريب أيضـا . والتعليقات المحايدة ، محصلة هذا كله أن هنـاك تجاوزا يتبدى في فترات معينة . وضاح يقول : « أنتم يامن هناك » هذه عبارة مفتاحية في الكتاب ، ومسألة المظاهرات التى تتردد ، وما يجرى هذا المجرى ليس عكسـاً للواقع ، بل استخدام لمفردات من الواقع ، اتخاذ لبنات من الواقع ، لتكوين أو اعادة تشكيل الواقع الجديد . هذه هى بصيرة ورؤية ورسالة العمل الفنى ، مستخفى بها ، تكاد تكـون باطنية ، لكنها هى البؤرة المشعة في قلبه ، خلف طبقات من الحيل الفنية والمراوغات الفنية .

* * *

التجاوز هنا يقع على مستويين : المستـوى الفنى أى التشكيلى ، والمستوى الرؤيوى أو المضمونى .

أما المستوى الأول فيكمن في اعادة التشكيل الفنى البحت لمفردات الواقع ، بحيث تتبلور ، في الغور ، خطاطة للتخلق الجـديد ، ويثبت هـذا في صيغتين أسـاسيتين : النداء ، والسؤال ، ويدور في إطار تردد الأصوات ونسق البناء .

أما المستوى الثانى فهو الإيماء إلى تجاوز هذا الانهيار في الواقع نفسه ، والأمل في تضامن أعمق ، وتلاحم جديد بين الشخصيات بعضها بعضا ، وبينها جميعا وبين واقع جديد مرئى ، منظور في مستقبل ما ، أو متخيل على الأقل .

تكتمل فكرتى عن التجاوز وصلته ، بالشكل باستكمال فكرة التفتت أو الانهيار ، الفكرة التى أسميها بـالتجاوز وعلاقته بالشكل . مثال ذلك « وضاح » يبدأ وينتهى يأتى في الأول والآخر . هذا « التـرتيب » لايجعل أفـراد هذه الأسرة فرادى ، بل يجعلهم كلهم متضامنين ، هناك علاقة اذن بـين هذا التفتت الـذى نجده في تـردد وإيقـاعـات الأصوات المختلفة . بظهور وضاح في أول العمل ثم انتهاء العمل به ، بسقوط الثلاث شخصيات « الاخوة » درجة في كل مرة . بوجود الأم كهيكل يجمع الجميع ، كل هذه صيغ شكلية لها دلالات على مضمون التجاوز . وأنا أستخلص الدلالة من خلال الشكل ، إذ لا أجيء بشيء من عندى ، إنما أقول إن هناك علاقة حميمة بين اختيار هذا الشكل (لماذا اختار هذا الشكل ؟ أو كيف اختار هذا الشكل ؟) وبين الرسالة التى يريد أن ينقلها العمل ، أو التى نقلها فعـلا : أنه عبـر هذا التفكك أو الانهيـار ، هنـاك شيء لا أسميه تجميعا أو اندماجا وانما هو تجاوز ، متـرجما أو ملتحمـا بالتشكيلـة الفنية التى تحمل كيفيـة ترداد الأصوات ، والتجميعة النهائية ، والفصول الثلاثة (انظر الفصل الأول للمجموعة ثم انظر فصلى ١٣ ، ١٤ ، معا في منتصف العمل تماما ثم انظر ٢٤ الأخير) ، هذا شكـل مرتبط بالرسالة ، شكل مرتبط بأنه على الـرغم من وجود التفتت وعـلى الرغم من سقـوط البيت وعـلى الـرغم من الانهيار الذى حدث ، إلا أن هناك نداء وأفقا ، عن طريق التشكيل الفنى ، وانه ليست هذه هى النهاية .

هناك تشاؤم إذن . هـذا صحيح ، لكن هنـاك نغمة تقابله وتضاده ، هناك تشاؤم وسوداويـة وحزن منعكس على العالم الداخلى والخارجى معا ، هـذا صحيح ، لكن ليس هناك سقوط نهائى ، ليست هذه رواية سقوط ، إنما هى رواية تجاوز ، وهذا مرتبط على نحو حميم بالتشكيل ، وقد يفسر هنا ، أو يعين على إلقاء ضوء على مسألة : لماذا اختار الكاتب التشكيل ، لأن هناك في ترتيب وإيقاع البناء هذه الرسالة ، رسالة التجاوز عبر السقوط ، رسالة النداء عبر الانهيار ، رسالة السؤال الذى يحمل في باطنه إمكانية للإجابة .

* * *

ليس في هذا الاستبصار دفاع عن طبقة ما ، ولا تبشير ببقاء نفوذها وسطوتها ، وإنما فيه ، على الأكثـر ، إذا

اخذنا بمنطق فيه من اعتساف التأويل شيء كثير إشارة إلى ان الفن تاريخي ويتجاوز التاريخية في الوقت نفسه، مرتبط بعلاقات التاريخ والطبقة ومع ذلك فإن مادته تفيض عن هذا الإطار، تستوعبه وتخرج عنه. هناك دائما في داخل التأطير الطبقي والتاريخي والمرحلي والاجتماعي طاقة تتجاوزها جميعا (دون أن تنفيها) وفي هذه الطاقة سر الفن أريد أن أتناول اللغة، في هذه الرواية لأن اللغة هنا لها دور مهم.

اللغة في هذه الرواية متميزة، وبداءة ذي بدء هي لغة واحدة فعلى الرغم من أن هناك سبعة أصوات، وإذا شئت ثمانية أصوات، لأن «البيت» هو الهيكل والبناء والرباط والصوت الذي يجمع هذه الأصوات كلها، ولكني أتصور مع ذلك أنه ليس له صوت، وإن كان له وجود متصل، هو مشهد وليس صوتا على الرغم من تعدد الأصوات إذن. إلا انها صوت واحد، هي لغة واحدة، يتكلمها الجميع.

احس انه حتى ولو كان هناك ظهور مايبدو أنه «حوار»، إلا ان الكلمات والمونولوجات منفصلة ومتداخلة في وقت وحد. ليس هناك حوار بالمعنى القريب المباشر. لا أستطيع أن استخلص أنه هناك حديث ردا على حديث، وإنما هو حديث متواز. وبالتالي ليس هو حوار بالمعنى التقليدي، وإنما هو «موازاة».

ليس هناك فرق بين صوت الأم وصوت سالي وصوت سمراء وصوت على، على الرغم من اختلاف التركيبة السيكلوجية والعقلية وما شئت من هذه التعريفات، هنا تجاوز بمعنى آخر، تجاوز للواقع، فاللغة هي لغة الكاتب، بمعنى أنها تقع في مستوى وراء الواقع، أو وراء لغة الواقع، لكن السؤال هو هل هي منفصلة عن الواقع، أنا أزعم: «لا ليست منفصلة عن الواقع».

هي أذن لغة شاعرية فيها إيماءات سيريالية، وفيها ايحاءات من شعر حقبة الستينيات، فيها تحطيم للعلاقات المألوفة بين الكلمات، والتراكيب، ويمكن أن نشير الى عبارات من النوع التالي: الرائحة التي تهلل لها الاكف، او غيبوبة الصباح، أو حبات الظلام. ومن هذه الأمثلة القليلة من فيض كثير يمكن أن نتلمس مذاق هذه اللغة أو نسيجها، في هذه اللغة تغريب أيضا؛ وهو تغريب مألوف فيما فعله جيل الستينيات، في قلب هذه الشاعرية التي يسرى فيها إيماء سريالي قوى نجد اللغة التي تكاد تشبه لغة الأرشيف والسجلات والصحف، تنزع القارىء من حماة الشاعرية، مرة أخرى، وتعيده الى الارض، تدعوه الا ينساق مع هذه الشاعرية المفرطة. وفي جملة واحدة مكثفة أريد أن أشير الى ما يمكن أن نسميه التغريب أو الحياد أو لغة التغريب. ولغة التغريب هي نتاج لظاهرة الاغتراب، أو الاستلاب، هي لغة تحويل الكائنات الحية الإنسانية الى أشياء جامدة إلى سلع في سوق التبادلات، وهي اللغة التي تنفي حرارة القلب وحركته، لكي تكرس جمود الشيء وصلابته، ولكن الاستلاب هنا في قلب الاستيطان، صلابة في قلب النبض الحي.

أي أنه استخدم لغة «الحياد» والشيئية لكي تصنع مقابلا سافرا يلقي ضوءا ساطعا على حرارة الإنسان واستعصائه على أن يكون مجرد شيء.هذا الايقاع إذن. هذا التراوح، هو تقابل بين الشاعريه وبين الحياد، أي وجود اللغة اللا عضوية في قلب السيولة العضوية. وهو تكنيك هام أراه مكونا لنسيج هذا العمل الفني وضروريا لقيام دلالته، ومؤشرا واضحا على مضمونه.

هذا التكنيك إذن عنصر أساسى ، لأن اللغة ليست شاعرية من الأول إلى الآخر ، ليست سريالية من أولها إلى آخرها ، وليست تغريبية أو حيادية أو « لاعضوية » من أولها إلى آخرها ، وإنما هناك هذا المزج المقصود والفنى بين النغمتين أو بين السلمين من النغمات .

وليس ذلك لمجرد موسيقية ، بل لبيان دلالة أساسية .

لاحظت ، من ناحية أخرى ، أن الصوت عندما يبدأ ثم يعود مرة أخرى يكون فى العودة أعمق وأملا ، وأكثر ارتفاعا ، وطبقته أعلى .

ولاحظت أن هناك نغمات مترددة ، صغيرة ، تبدأ ثم تتكرر، مثال ذلك أنه بعد الفصل الذى تجىء فيه صورة ابى زيد الهلالى ، على الفور ، تجىء أغنية أبى زيد الهلالى ، وهكذا ، يأتى حديث عن مراكب الشمس ، ثم فى فصل لاحق ، تعمق هذه النغمة وتتكرر ، هذه كلها طبعا إيماءات موسيقية ، مما يعنى أن للعمل فعلا لغة موسيقية ، تتراسل مع الألوان ، أيضا : سالى تحب الأبيض ، وضاح يذكر ألوان الجبل الألوان تلعب دورا وتتردد بشكل موسيقى ، أما صوت الكاتب فهو موسيقاه ، هو الذى يعطى لكل الأصوات عمقا ويتجاوزها ، وربما كان ذلك من أوجه التساؤل ، إذ أنه يعنى وجود خطر، فى البناء أو النسيج .

أحس مع ذلك هناك نوعا من الشرخ أو الانشقاق بين الأصوات ، وأن الالتحام أو الاندماج أو السيولة الموسيقية ، التى كانت مقصودة ومطلوبة ومرادة ، لم تتحقق إلام يعود ذلك ؟

أظن أن هذا يعود للتركيب الشكلى الذى فرضه الكاتب ، عن قصد أو عن غير قصد ، على الكتاب ، فما هو هذا التركيب ؟

قلت فيما سبق أن كل صوت يتكرر بالضبط خمس مرات ، على طول الرواية كلها ، وضاح يتكلم فقط خمس مرات ، الأب خمس مرات ، كل صوت له لا أكثر ولا أقل من خمس مرات . راجعت هذا ثم راجعته فإذا بى أجد أنه خمس مرات ، دون حول ، بشكل حتمى .

الدورة الأولى تكتمل عند الفصل (٣) : ثلاثة فصول تجمع كل الأصوات فهذا إيقاع سريع .
المرة الثانية تكتمل عند الفصل العاشر . فهناك بطء فى الإيقاع ، طالت الفترة فى المرة الثانية .
المرة الثالثة تكتمل فى الفصل (١٢) أى فى فصلين فقط ، أى أننا أسرعنا جدا .

المرة الرابعة تكتمل فى الفصل (١٦) فهناك طول فى هذه الدورة .
ثم تنتهى الأصوات مرة أخرى وتكتمل الخمس دورات فى الفصل ال (٢٣) .

كيف تتردد هذه الأصوات إذن . فالواضح أنها مبنية ومرسومة ؟ يبدأ الكتاب بصوت وضاح ، هو الأول ، وتنتهى الرواية بصوت وضاح هو الأخير ، يبدأ بالدورة الأولى وينتهى بالدورة الأخيرة فترتيبه أيضا محكوم ، ترتيب وضاح فى المرة الأولى هو الأول ، فى الدورة الثانية يأتى ثانى صوت ، فى الدورة الثالثة يعود هو أول صوت ، فى الدورة الرابعة رابع صوت ، ثم سابع صوت ، فهو الأول والأخير .

صوت سالى فى الدورة الأولى هو ثانى صوت ، وفى الدورة الأخيرة ثانى صوت . فهى متعادلة .
صوت على ثالث صوت فى الدورة الأولى ، ورابع صوت فى الدورة الأخيرة فكأنه سقط درجة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذا السقوط درجة ، يتكرر ثلاث مرات ، لأن سمراء تأتى رابع صوت ، وتنتهى خامس صوت . فهناك سقطة . الأم تبدأ خامس صوت وتنتهى سادس صوت فتنتهى بسقطه .

أما صيام فيبدأ السادس وينتهى الأول ، صيام هو الوحيد الذى يوحى بشىء كأنه إشارة إلى المستقبل وإلى التفاؤل وكأنه ينتهى بالأمل ، يبدأ متأخرا جدا لكنه ينتهى فى المقدمة ، يشغل فى النهاية مكان الطليعة .

أخلص من هذه الحسبة أو التركيبة التى تتبعتها لأنها تفرض علينا تتبعها ، لأن الكاتب وضع لنا هذا المفتاح ، فلا أجد للأب ترتيبا ولا نسقا ، أجده متذبذبا يبدأ السابع وينتهى الثالث . ليس له نسق ، مما يؤيد عندى أن الأب هو انهيار البيت ، هو تخلخل النسق ، وهو سقوط النظام ، ان الأب يفقد وجوده الموسيقى ، أووجوده التشكيلى فى هذا النسق المحكم المحيط به ، لأنه يبدأ آخر صوت ، ثم يتأرجح فليس له نسق ، على عكس الآخرين ، فالآخرون لهم نسق واضح ، يتبدى لنا ، ويفرض نفسه علينا ، سواء كان ذلك النسق قد جاء عن قصد أو عن غير قصد .

هذا التشكيل الموسيقى إذن عنصر أساسى فى التشكيل وفى التدليل معا ، ولا أتصور أنه جاء صدفة بحتا ، بالمعنى الأعمق لمفهوم الصدفة فى الفن ، حتى لو قال الكاتب أنه لم يكن يقصد إليه ، وانه لم يكن يعرف بوجوده . القصدية هنا ليست مجرد إرادة سافرة بل قد تكون آلية لا واعية أو تقع تحت الطبقة الظاهرة من الوعى .

ليس هذا التركيب إذن تصنيفا إحصائيا بل إنه جوهرى .

عبده جبير عندما كتب الرواية فى أول مرة ، كما قال ، على النمط التقليدى المألوف فكأنما أحس أنه لم يكن قد كتب عملا فنيا ، ولكنه أعاد كتابتها ، وإذن فإن العمل الفنى قد اكتسب جسده ونسيجه فى الكتابة التى دخل فيها هذا التركيب الموسيقى أو هذا النسق التشكيلى وهو ما أسميه جوهر الفن فى الرواية ، لأن هذا هو جوهر الفن : ليس فقط تردد الأصوات خمس مرات إلى آخره . ليس ذلك مجرد تركيب هندسى أو نغمى ، وإنما له دلالته .

فلو قلنا إن ذلك التركيب هو مجرد تصنيف إحصائى فمعنى ذلك أنه دورة خارجية مقحمة ومفروضة من عل وإذن فعلينا أن نسقط العمل كله كمجرد لعبة شطرنج ، وليس هذا صحيحا .

إنما السعى فى هذا أن أدل القارىء على مفتاح يدرك به التركيبة الفنية والجسد البنائى لهذا الفن . ومن ثم بالضرورة وفى الآن نفسه ، يدرك دلالة العمل ورسالته ، لماذا يأتى وضاح أول واحد ؟ ولماذا يأتى آخر واحد ؟ ما هى دلالة ذلك ؟ لأن وضاح هو المحيط الذى يجمع بين الشتات وهو الحالم ، وهو المقاتل ، وهو المحور . هذه هى دلالة التركيبة التشكيلية فليس التشكيل فى العمل الفنى الجيد بمنفصل على أى نحو عن دلالته .

لماذا يتخذ صيام دوره فى هذا التشكيل الذى أسميه التركيبة أو الجوهر البنائى ؟ لأنه هو الذى يشير إلى المستقبل .

لماذا تحدث هذه السقطة للأخوة الثلاثة ؟
لأنهم يسقطون بالفعل ولأنهم ينهارون تحت الضغوط ، هنا تساوق وتراسل حميم بين السقطة التشكيلية والسقطة فى جوهر الشخصية ، وربما فى جوهر الظاهرة الاجتماعية .

اذن ليست المسألة مسألة التشكيلة او التركيبة فى جوهر الشخصية ، وربما فى جوهر الظاهرة الاجتماعية .

إذن ليست المسألة مسألة التشكيلة او التركيبة فقط ، إنما هى كما يحدث فى الموسيقى وكما يحدث فى كل عمل فنى سليم ، أنه لا يمكن فصل الشكل عن المضمون ليس بالمعنى الساذج ، بل بالمعنى العميق . هنا نجد إذن أن التشكيلة البنائية مرتبطة ارتباطا أساسيا ، بدلالات الشخصية ودلالات الرواية ككل .

* * *

من الواضح فى النهاية ان العالم الفنى كالعالم الواقعى ، إذا أمكن الفصل بين الاثنين ، معقد تعقيدا كبيرا ، ولكن المهم أنه فى رؤية نقدية ما ، إذا وجدت مفتاحا او مجموعة مفاتيح تضيء لك العمل ، وتعين على استبصار حقيقة ، فعليك أن تدعم هذه الرؤية بما فى العمل نفسه ، وبقوانين العمل الفنى نفسه ، وتأسيسا على التلقى الذى أخذته من رؤيا « التجاوز » عبر الانهيار أجد الكلمات المفتاحية . التى قد تختلف جدا تأسيسا على رؤية أخرى أجد أن الإجابة الحقيقية فى العمل تكمن فى السؤال الذى سألته الأم ولم يرد عليه الأب ، الأم تسأل : هل هم هناك الآن مرة أخرى .

الأب لا يرد لأنه الانهيار والضياع .

إنما الإجابة تكمن فى العمل الفنى نفسه : نعم إنهم هناك ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إملى ديكنسون

ترجمة وتقديم : محمــد هشــام

أنا لا أحــد ..
فمــن أنت ؟

قصيدتُها هويتُها . فلا أحداث العصر فيما بين ١٠ ديسمبر ١٨٣٠ و ١٥ مايو ١٨٨٦ ، ولا ملامح قريتها الصغيرة أمْهرستْ Amherst فى جنوب أمريكا ، ولا حتى التفاصيل التى يقصها مَنْ جمعهم وإياها زمنٌ واحدٌ ــ تستطيع أن تشى بالكثير عن « إملى ديكنسون Emily Dickinson » . وليس هناك ما يدل عليها تماما غير قصيدتها : تلك الصريحة كالألم ، والبسيطة مثل ترنيمةٍ او وصيّة ، والواضحة وضوح الميلاد والموت .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومثل « إملى » ــ التى سعتْ لغَضِّ ابصار الآخرين عن غير الشعرى فى سيرتها لكى يمعنوا فى النظر إلى ما هو أهلٌ لذلك ــ ؛ تمضى القصيدةُ لتعرّى أشياء الحياة وحالاتها من العارض والمؤقت لكى لا يبقى منها سواها ، فيصير بمقدور الحواس أن تحيط بها من البدء حتى المنتهى .

ومثل « إملى » ــ التى وصلت عبر عزلتها إلى أوج المغامرة فى اكتشاف المدهش والأصيل فى الحياة والذات على حد سواء ــ ؛ تخدشُ القصيدةُ ذلك السكون الذى يُخفى ما تزخر به الحقائقُ البسيطةُ من الشكوكِ والأسئلة ، بنفس الجراة التى تجرح بها تلك الطمانينة التى تغشى مَنْ يقنع من الأشياء بما تبيحُه ، ومَنْ يجفل من البوح بهواجسه إزاء ما يبدو مألوفا للجميع .

ومثل « إملى » ــ التى تعانى وترى فى آنٍ معا ــ ؛ لا تلتمس القصيدةُ وهى تضىء أرجاء التعاسة أية شفقة على النفس ، حتى فى النزال مع الموت ، فالتعاسة ذاتها تنطوى على ما لا يجعلها مصيرا محتوما .

ومثل « إملى » ــ التى لم تستيقظْ من طفولتها قطُّ ــ ؛ تنطلقُ القصيدةُ نداء أو استغاثة لكلِّ الأحياء ، لكى لا يفارق عيونَهم وقعُ النظرة الأولى .

■ - 67 -

النجاحُ هو الأحلى فى نظر
مَنْ لَمْ ينجحوا قَطُّ .
لكى تدركَ رحيقا
لابُدّ من حاجةٍ ماسّة .

لا أحد فى هذا الحَشْد الأرجوانى
مِمنْ حملوا الرايةَ اليوم
يستطيعُ أن يعطى تعريفا
واضحا للنصر .

فبينما يهوى مَهْزوما ــ مُحْتضرا ــ
تدوى فى أذنه التى كُفّتْ
أعباءُ الانتصار البعيدة
واضحةً ومُعَذِّبةً !

(١٨٥٩)

■

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

■ - 197 -

الصباحُ ـ مكانٌ للندى ـ
الحِنْطةُ ـ تُعَدُّ فى الظهيرة ـ
ضوءُ ماً بعد العَشاءِ ـ للزهور ـ
والأُمراءُ ـ للشمسِ الغاربة !
(١٨٦٠)

■

■ - 241 -

أُحبُّ نظرةَ النزْعِ ،
لأنى أعلمُ أنها حقيقيةٌ ـ
فالبشر لا يخجلون من الرجْفةِ ،
ولا يتظاهرون ، بالوَجَعِ ـ
العيونُ تُغْشَى لمرةٍ ـ هذا هو الموتُ ـ
مُحالٌ أن نتصنَّع
قطراتِ العَرقِ على الجبين
تلك التى يَنْظمها الألمُ بيُسْرٍ .
(١٨٦١)

■

■ - 277 -

ماذا لو قلتُ إننى لن أنتظر !

ماذا لو دفعتُ البوابةَ الجسدية ــ

وتسللتُ هاربةً ــ إليك !

ماذا لو بَرَيْتُ هذا الفانى ــ تماما ــ

لأرى أين جرحنى ــ هذا يكفى ــ

ثم أتقدمُ حرةً !

لن يستطيعوا أن يمسكونى ــ بعدُ !

للزنازنِ أن تصيح ــ وللبنادقِ أن تناشد

لا معنى لهذا ــ الآن ــ عندى ــ

تماما مثلما كان ــ الضحكُ ــ منذ ساعةٍ خَلَتْ ــ

أو مثل وِشاحٍ ــ أو عرضٍ جوّالٍ ــ

أو مثل مَنْ مات ــ بالأمسِ !

(١٨٦١)

■

■ - 288 -

أنا لا أحَدْ ! فمن أنت ؟

هل أنت ــ أيضا ــ لا أحد ؟

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

إذن أيوجد اثنانِ مِنّا ؟
لا تَبُحْ ! سيعلنون ـــ كما تعرف !

ما اتعس ـــ أن تكون شخصا ما !
وكم هو فاضحٌ ـــ أن تردد مثل ضِفْدِع ـــ
اسم شخصٍ ـــ طوال يونيو ـــ
لمستنقعٍ مُعْجَب !
(١٨٦١)

■

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- 361 -

■

ما أستطيع ان افعله ـــ سأفعله ـــ
حتى وإن كان صغيراً مثل نرجسة ـــ
فما لا أستطيعه ـــ ينبغى أن يَظَلَّ
مجهولاً للإمكان ـــ
(١٨٦١)

■

■ - 1212 -

الكلمةُ تموتُ
حين تُقال ،
هكذا يقول البعضُ .
وأنا أقول إنها
تبدأُ الحياةَ
في هذا اليوم فحسب .
(١٨٧٢)

■

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هوامش

• ترجمت القصائد طبقا للنص الوارد في مجموعة القصائد الكاملة لإملي ديكنسون ، والتي قام باعدادها وتحقيقها : توماس هـ . جونسون . انظر :

Thomas H. Johnson (ed.), **The Complete Poems of Emily Dickinson**, (London : Faber and Faber Ltd—, 1975) .

•• لا توجد عناوين للقصائد ، والارقام الواردة من وضع توماس جونسون والذى قام بترتيب أغلب القصائد وفقا لما يفترض انه التسلسل الزمنى لكتابتها .

••• التاريخ الوارد في نهاية كل قصيدة هو التاريخ المفترض لكتابتها ، ويلاحظ أن كل التواريخ تقريبية .

•••• تم الإبقاء على الفواصل وعلامات الترقيم كما وردت في نصّ المخطوطة الأصلية التي خلفتها الشاعرة ، رغم عدم ملاءمة هذه العلامات أحيانا في سياق الجملة العربية .

(المترجم)

نادين جورديمر*

ترجمة / سمير عبدربه

الــويــل لــى

كانت سارا ذات جسد بدين . وتميل بشرتها إلى اللون البنى المشرق ، وتبدو كالبالون المضىء فى الهواء . وكانت تعمل فى خدمتنا قبل أن يصيبها الورم الكبير فى قدميها ، وكانت ترتدى ثياباً براقة وأنيقة ، كما أنها كانت تجيد الطهى رغم إسرافها فى الزبدة .

كانت تزوجت بطريقة شرعية فى الكنيسة ، وأنجبت ثلاثة من الأطفال : روبرت ، جانيت وفيلسيا ، وأصبحت تربيتهم شغلها الشاغل ، وسر متاعبها . وكانت حين تنحنى لتنظف شيئاً ما تتنهد كأصحاب الهموم ، وتقول دون التوقف عن التفكير فى أطفالها : آهــ .. الويل لى ؟

كانت تعانى كثيراً حين لا يرسل الجزار الكبدة ، أو يتساقط المطر أثناء الغسيل ، ولم تستطع أن تحلم بحياة أفضل ، وكنا فى البداية نضحك كثيراً لتعلقها الشديد بالكتاب المقدس . لكننا توقفنا عن الضحك فيما بعد ، وكانت دائماً تعلق على الحياة قائلة : آهــ .. الويل لى !

كانت كثيرة القلق على أطفالها الثلاثة ، وتحلم دائماً أن ينالوا قسطاً وافراً من التعليم ، ويحصل الولد على وظيفة مرموقة حين يكبر ، وتتزوج كلتا الفتاتين فى الكنيسة ويحافظن على عذريتهن .

http://Archivebeta.Sakhrit.com

---

* نادين جورديمر Nadine Gordimer الحاصلة على جائزة نوبل عام ١٩٩١ من مواليد ١٩٢٣ فى مدينة سبرنجز بجنوب افريقيا وتعيش الآن فى جوهانسبرج .

كتبت ١٠ روايات ، ٧ مجموعات قصصية وترجمت أعمالها إلى لغات عديدة .

كانت أعمالها قبل حصولها على الجائزة ممنوعة من قبل حكومة جنوب افريقيا بسبب وجهات نظرها السياسية الجريئة ومقاومتها لسياسة التمييز العنصرى .

لم تكن تشكو من معرفتها بصعوبة وجود مكان لأطفالها ، بالرغم من لباقتها ، وبرغم ما تعلمته فى الكنيسة ، ولم تكن تلك الشجاعة الكافية ، أو الحرية الكافية ، أو حتى التعليم المناسب للمطالبة بحقها وحق أولادها فى المكان ، لكنها كانت تستطيع أن تفكر فقط فى مكان لهم ، يبقون فيه ، حتى لو كان مشاركة مع الرجل الأبيض الغريب .. كانت تعلم تماماً أن ذلك شىء صعب ، فلم تنشأ ، كامرأة محافظة ، أن تسأل عن السبب ، وإنما كانت تقول : لقد جئت إلى هذا العالم بطريقته !!

كانت تتمنى الكثير لأطفالها . وكان يبدو أن أمنياتها بسيطة وعادية ، لكنها أبداً لم تكن كذلك . استأجرت حجرة للأطفال فى بيت أحد الأقرباء ليس ببعيد عن موقعنا . وكانت تدفع لطعامهم ، وتداوم على زيارتهم كل يوم أحد ، وكان على ابن العم أن يتدبر أمر ذهابهم للمدرسة بانتظام ، ويمنعهم من التجوال فى الموقع بعد الظلام . كانت سارا تؤمن بالتعليم مثلما تخاف الظلام . لكن روبرت كان يخدم فى ملعب الجولف فى كثير من أيام دراسته ، مما جعلها تزار بخجل وتقول : لماذا .. لماذا .. لماذا !! ؟

فيفتح روبرت يده ويعرض بنسات ستة يقبض عليها وسط دفء كفه ، وكانت « فيلسيا » تجرى صارخة من الظلام ، والشوارع المليئة بالدخان ، والليل كما يفعل بقية الأطفال . لكن سارا رأت ذلك شيئا غير طبيعى فبعثت بهم إلى مدرسة داخلية فى « ناتال » بعد أن حسبت قائمة الطلبات التى سيحتاجونها ، وتناقشت مع زوجها عند البوابة الخلفية . وتذكرت الجنيهات التسعة التى تملكها فى مكتب البريد ، وعرفت أن باستطاعتها توفير أجرة القطار مرة فى العام .

كان الأولاد يقضون الكريسماس وبقية الإجازات فى المدرسة التى تبعد ثلاثمائة ميل عن البيت ، وقد تعلموا ، وجعلتنى « سارا » أرى رسائلهم الطفولية الغامضة والخالية إلا من طلباتهم .

كنت من وقت لآخر أقدم لها بعض الحلوى لإرسالها لهم . وذات يوم تلقيت رسالة من جانيت بعد أن أرسلت إليها هدية . كانت الرسالة مهذبة ومليئة بعبارات الشكر ، وإيماءات السرور الذى تسببت فيه الهدية . رغبت سارا فى قراءة الرسالة حتى تتأكد إذا ما كانت رسالة مهذبة ، وتبعث على الاحترام أم لا ، وبعد قراءتها بدت فوق وجهها نظرة ارتياح شديد ، ثم طوت الرسالة ، وقالت : أعرف أنهم هناك يعتنون بهم .

كانت تؤجر لأبنائها حجرة بجوار موقعنا فى إجازتهم السنوية ، وكنت أشعر بالخجل من ذلك ، حتى طلبت منها أن تحضرهم معها فى الفناء ، إذا أرادت . وذات يوم ذهبت إلى المحطة لاستقبال أبنائها بعد أن ارتدت فستانها الأسود ، والشال المزركش ، وتعلقت ببعض الكرامة والعزة القديمة . ولم تكن فظة مثل النساء السوداوات الأخريات اللاتى يتعلقن بالأفكار والأزياء الأوربية المعاصرة . ذهبت مبكراً لأن قدميها تؤلمانها . ولم يكن بمقدورها أن تمشى بسرعة . وظلت طوال اليوم بالخارج ، فانتابنى الغضب . لكننى حين رأيت أبناءها الثلاثة معها شعرت بفرحتها ، ولم أقل شيئاً .

كانوا طيبين . ولم أر أبداً مثلهم . كانوا يتحدثون بصوت خفيض . ولا يعرفون التطفل ، ولم تكن تحركاتهم تسبب ضيقاً لأحد . كانت الفتاتان تجلسان بهدوء فى الشمس تحت حائط حجرة « سارا » بعد أن تنتهيا من غسيلهما وتصنعا القبعات من الصوف الأحمر ، وكانتا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تضحكان سراً ، ولا تطلبان شيئاً على الملأ ، وكانت ابتسامتهما جميلة ، لكنها وقورة وميتة ، لا توحى بالسرور . أما الولد فلم يكن يبتسم أبداً ، وكان يجلس عند السور يلتقط قطعاً صغيرة من العصى والحجارة ، وعندما قدمت له مسدس الماء الذى نسيه طفل ما فى أحد الزيارات ، تناوله ، كأنه عقاب ووضعه فى حقيبته .

ابتسمت سارا ، وقالت بفخر : أوه .. مام .. إنه لشىء كبير بالنسبة له أن يحصل على هذه البندقية . إنه يشعر الآن انه ولد كبير .

لم يكن مسموحاً لهم بالتجول خارج الفناء ، أو إرسالهم فى أحد المهام إلا بصحبة أمهم ، أو على مسئوليتها ، فاعتادوا النظر إلى الخارج عبر البوابة ، وكان أن اختفى روبرت ذات مرة . ثم عاد أثناء تناول وجبة الغداء ، بأقدام ملطخة بالتراب ، وملابس تغطيها الأعشاب .

كانت « سارا » تشكو طوال الصباح وتقول : أعرف المكان الذى ذهب إليه . إنه فى ملعب الجولف .

بكت لكن ما أعقب بكاءها لم يكن غضباً عنيفاً ، وكانت تعرف أنه لولا ذلك الألم فى قدميها لأسرعت وراءه .

استقلوا القطار وعادوا للدراسة عاماً آخر ، وكان من المستحيل أن نعرف ما يشعرون به ، لكن جانيت البنت الوسطى كانت تبكى قليلاً ، فابتسمت سارا وقالت : إنها ذكية وماهرة ، وسوف تصبح معلمة ، إنها الآن فى المستوى الخاص ، ويبدو جسدها كجسد امرأة شابة .

كانت سارا متيقنة من وجود مكان لجانيت ، ولم تستطع أبداً أن تخفى ابتسامتها كلما تذكرت هذا اليقين ، أما فيليسيا ، التى كانت فى نفس الفصل . فقد كان التفكير فى مستقبلها أمراً غامضاً .

لم يعودوا مرة أخرى إلى فنائنا ، وأصبحت قدم سارا أكثر سوءاً ، مما اضطرها إلى التخلى عن الوظيفة ، والاكتفاء بالقليل من الغسيل فى منزلها ، ولم يكن ذلك كافيا للطعام والإيجار ، فعاد الأبناء للبيت ، وعاشوا مع أمهم ، والتحقوا بمدرسة قريبة ، فكانت ترسلهم لرؤيتى ولم يحدث أبداً أن طلبوا شيئاً . وإنما كانوا يقفون فى الفناء الخلفى بصبر حتى أراهم ، فأتوجه إليهم ، وعندئذ كانوا يجيبون على أسئلتى برقة شديدة ، وعيون كبيرة تتطلع إلى أى مكان ، لكنها نحوى .

كان يأتى أحدهم فى كل مرة بمفرده ، وكانت جانيت أكثرهم مجيئاً . وعرفت أن الأم مازالت تعانى من الآلام فى قدمها ، وأنها لم تعد قادرة على الغسيل ، وأنهم مازالوا فى المدرسة لم يتركوها ، لكن شعوراً غريباً كان دائماً ينتابنى أنهم يعانون ارتباطاً ما ، ليس بسببى ، وإنما من أجلى .

لم استطع أن أتخيل ما صارت إليه حياتهم ، لكننى كنت أشعر أنهم يعانون من الفقر ، وكنت عادة أقدم برتقالة لكل منهم ، وبعض الملابس القديمة ، ثم مضى وقت طويل ، ولم يأت أحدهم لزيارتى ، فأصابنى القلق ، ورحت أسأل بعض الفتيات السود الأخريات : كيف حال سارا ؟ وهل شاهدتها إحداكن ؟ .. قالت إحداهن : سمعت أنها مريضة ، وأن قدميها تؤلمانها .

قالت ابنتى ذات يوم ، وهى تنظف طاولة المطبخ : أن زوج سارا لا يعمل .

قلت : ماذا ؟ .. لا يعمل ! ؟ وكيف إذن يدبرون حياتهم ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قالت كارولين وهى تهز كتفيها : إن سارا لا تستطيع أن تعمل .

قلت : أعرف ، لكنهم يجب أن يأكلوا .

أشارت كارولين إلى أن الولد الصغير يعمل فى معمل الألبان الخلفى وكانت تعنى أنه يقوم بعمليات الترتيب وتنظيف الأرضية ، فطلبت منها أن تذهب لرؤية سارا ، لتعرف ما إذا كنت أستطيع عمل شىء ما للمساعدة .

عادت كارولين وقالت : لقد حصل زوج سارا على وظيفة أخرى ، تناسبه كرجل عجوز ، بدلا من تلك التى كان يعمل بها .

سألت : وبماذا يمكننى مساعدة سارا ؟ هل أخبرتيها عن رغبتى فى مساعدتها ؟

نظرت كارولين نحوى ، وقالت بنفاد صبر ، كأننى لم أفهم : لقد حصل زوجها على وظيفة أخرى .

ذات صباح من أحد أيام الثلاثاء توقفت كارولين عن كىّ ملابسها وجاءت تقول لى : إن ابنة سارا فى الفناء .

ثم عادت بسرعة تواصل الكىّ .

كانت جانيت واقفة تحت شجرة الفلفل ، تحرك قدمها العارى ببطء فوق الأحجار ، وعرفت من الطريقة التى تقف بها ، أنها جاءت منذ وقت طويل ، وظلت صامتة حتى لاحظتها كارولين .

تحركت بصعوبة وهى تراقب خطواتها ، وقالت : صباح الخير مام .

لم تعد فتاة صغيرة ،وقد تمدّدت بطنها المستديرة الطفولية حتى منحنى فخذها وكانت سترتها القصيرة ترتفع مع ارتعاشة ثديها الذى كبر ، وكانت ملابسها قذرة ورثة ، وترتدى قرطاً من النحاس الأصفر فى أذنيها الصغيرتين . وكان القرط مزخرفاً بقطع صغيرة جداً من الزجاج المتلألىء ذى اللون القرنفلى .

ظلت واقفة تنظر إلى وجهى ، ورأسها لا يتحرك ، فقلت وأنا أعلم أننى لا أتحدث الآن إلى طفلة : سمعت أنك تعانين مشكلة ما يا جانيت .

قالت بصوت مايزال طفولياً : نعم مام .

وهل ترك والدك وظيفته ؟

قالت وهى تهز رأسها ببطء مثل سارا :
نعم مام .. توجد بعض المتاعب .

سألتها :
وماذا عن عمل روبرت ؟

أجابت بتعجب :
فى معمل الألبان ؟
ثم نظرت إلى قدميها

تذكرت خوف « سارا » وقلت : ألم تحصل فيليسيا على وظيفة فى أى مكان ؟

قالت البنت بضعف وبصوت خافت :
لقد رحلت مام .
قالت وقد هزتنى مرارتها :
لقد . ماذا ؟

قالت بصوت أكثر خفوتاً حتى سمعتها بصعوبة :
لقد رحلت إلى بلويمفونتين مام .. لقد تزوجت مام .

ابتسمت وقلت :
ذلك شىء جميل .. شىء جميل جداً .. أليس كذلك ؟
ولابد أن سارا سعيدة جداً .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صمتت جانيت ، ولم تقل شيئاً .

إذن فأنت الآن وحدك فى البيت يا جانيت ؟ أما زلت تذهبين للمدرسة ؟ وهل مازلت ترغبين فى أن تصبحى معلمة ؟

كنت متأكدة أنها ستبتسم .

قالت بخجل :

إننى فى البيت مام .

قلت :

فى البيت ؟

أجابت بصوت مخنوق :

نعم .. إننى فى البيت مع أمى .

قلت بصوت عال :

هل تعنين أنك فى البيت كل الوقت يا جانيت ؟

إننى فى البيت مع أمى لأنها الآن لا تستطيع المشى أبداً .

وهل لا تذهبين إلى المدرسة أبداً وتقومين برعاية أمك ؟

ـــ نعم ... مام .

كانت تنظر إلى قدميها نظرات ثاقبة ، وعيناها مفتوحتان عن آخرهما ، ثم رفعت رأسها ، وصوبت نظراتها نحوى دون أدنى اهتمام أو خداع ، وكأنها كانت تنظر إلى وجه الشمس وهى عمياء .

قلت بنفس الصوت العالى :

ـــ انتظرى دقيقة يا جانيت فعندى أشياء لك .

ثم هرعت إلى الداخل ، واندفعت نحو الدولاب ، وأخرجت فستاناً وجونلة من القطن الجيد ، وطويتهما فى ربطة واحدة ، وعند منتصف المسافة إلى الصالة عدت إلى حجرة النوم ، وتناولت خمسة شلنات من كيس نقودى .

كانت جانيت ماتزال واقفة فى الفناء بنفس الطريقة ويبدو أنها لم تكن تعرف المكان الذى تقف فيه .

قدمت لها الربطة وقلت :

ـــ أعتقد أنها تناسبك .

ثم قدمت النقود وأضفت :

ـــ إنها لوالدتك .

قالت بحزن وقد كادت تفقد صوتها تماماً :

ـــ شكراً مام .

ربطت النقود فى أحد أطرف الملابس ، ثم طوتها مرة أخرى .

كنت فى الفناء لا أدرى تماماً ماذا أفعل . وكانت كارولين ترقبنى من خلال نافذة الشرفة ، ثم ناديت فجأة :

ـــ كارولين .. قدمى الشاى لجانيت .

لم تكن كارولين تتناول إفطارها قبل الحادية عشرة ، وبعد دقائق قليلة ، توجهت للمطبخ ، فكانت جانيت تجلس إلى الطاولة ، وأمامها فنجان كبير من الشاى ، وثلاثة شرائح من الخبز ، وبعض المربى .

قلت :

ـــ هل الإفطار جيد يا جانيت ؟

أزاحت وجهها عن الفنجان ، وابتسمت ابتسامة حزينة وباهتة جدا ، وكان من اليسير قراءة الخجل فى عينيها .

سمعت كارولين تتحدث معها ، ثم جاءت وقالت :

ـــ سوف ترحل الآن .

وقفت جانيت فى الفناء مرة أخرى ، والربطة فى يدها . وشعرت بالمرارة من أجلها وأنا ابتسم وأقول :

ــ وداعاً جانيت وأخبرى سارا تمنياتى لها بالشفاء ، ويجب أن تعودى لتخبرينى عما صارت إليه .. إيه ؟

لم تقل شيئاً ، وكانت تتصارع وتجاهد حتى لا تفقد السيطرة على نفسها ، لكن جسدها بكمله اهتز من شدة البكاء ، فبدت عيناها أكثر اتساعاً ولمعاناً .

قلت :

ــ ماذا حدث يا جانيت .. ماذا حدث ؟

كانت تبكى فقط ولا تتحدث . حاولت أن تجفف الدموع من فوق ساعدها وهى تنظر حواليها بضيق ، بحثاً عن مكان تمسح فيه دموعها ، ولست ادرى كيف استطاعت أن تستخدم الربطة لهذا الغرض .

قلت :

ــ ماذا حدث يا ابنتى ؟ توقفى عن البكاء وأخبرينى بما حدث .

حاولت أن تتكلم لكن دموعها المرتعشة حالت دون ذلك ، ثم قالت أخيراً :

ــ إن أمى مريضة جداً .

وراحت تعاود البكاء والارتجاف ، وقد تجعد وجهها ، ثم حكّت انفها بذراعها المبلل فى يأس شديد .

قلت :

ــ ماذا كان بوسعى أن افعل من أجلها ؟ وماذا يجب أن افعل ؟ ثم نظرت إلى جانيت وأضفت : ها هو منديلى . أعطيه لها .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبد الله السطاني

كلمـــــــات

عنـدمـا كـانـت الطفـولـةُ منـى

كـان لى عمـرٌ شـاسـعٌ وصـلاةٌ

كانتِ الأرضُ إبرةٌ تنسجُ العشقَ بقلبى فتستفيقُ الحياةُ

كنـت لا أعـرفُ الجنـونَ ولكـنْ

كـان للبـرق فى دمـائـى انفـلاتُ

أُمّـىَ الـوردُ والـعبـيرُ أبـى ، هـلْ

تعـرف الـذاتُ مـا تكـونُ الصفـاتُ

ولُـدَ الـعشـقُ داخـلى فـالحكـايَـا

أُمَّـةٌ منـى والـعيـونُ الـرواة

آه يا أعذب المواقيتِ لو تُدْرِكُنِى والحروفُ بى تقتاتُ

إننـى الآنَ خمـرةٌ واشتـعـالٌ

وَرَقِـى الجمـرُ والشمـوسُ الـدواةُ

كَبرتْ حولىَ السماواتُ والأرضُ والقتْ أطيارَها الشجراتُ

فلماذا فى موطنى يصغرُ الحرفُ ولا تحبو فى يدِى الغيماتُ ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحمد عمر شاهين

ليلـة واحـدة تكـفى

ستظهر النتيجة بعد يومين ، هكذا أعلنوا فى الصحف ، وهكذا ازداد قلقى ، أعرف ما سيفعله والدى إذا رسبت ، وأعرف أنى لا أستطيع مواجهة أحد من أقاربى أو أصدقائى آنذاك ، وأنا أرى الجميع حولى يخططون لمستقبلى ، وينتظرون النتيجة بصبر وتوتر أكثر منى ، وبما أننى لست على ثقة من نجاحى ، فقد وصلت إلى قرار أنى لابد أن أترك البلدة . أن أبتعد ، أخلو إلى نفسى ، أتلقى الخبر وحيدا ، دون أن أرى وجها أعرفه ، إذا نجحت عدت إلى البلدة وواجهت الجميع ، وإذا لا قدر الله ... فهو فراق بينى وبين البلدة إلى الأبد .

• • •

فى محطة السكة الحديد ، قطعت تذكرة إلى القاهرة ، بقى معى ثلاثة جنيهات وبضعة قروش ، الجنيهات الخمسة التى حصلت عليها جاءتنى من عمتى ، حين بشّرتها بوصول ابنها عائدا من القاهرة ، كانت تنتظره على أحرّ من الجمر كما يقولون ، وحين ذهبنا ، العائلة جميعا تقريبا ، إلى المحطة لاستقباله وقفت بعيدا . وحين لمحته من نافذة القطار ، جريت إلى بيت عمتى ، جريت كما لم أجر فى حياتى لأصل قبلهم هم الذين يركبون سيارة أجرة ، لم ألتفت لأحد ، وإن كانت أنظار كل من شاهدنى تلتفت نحوى ، وصلت قبلهم بدقائق ، مقطوع النفس وجسمى ينتفض ولم أستطع التلفظ إلا بكلمة واحدة « جاء » ، ودسّت فى يدى الجنيهات الخمسة التى شجعتنى على اتخاذ القرار بالسفر .

• • •

رغم بلوغى الثامنة عشرة هذا العام ، فأنا لم أغادر بلدتى إلا مرة واحدة ، انتابتنى الرغبة ، مرات عديدة ، أن أسافر لكنى لم أفعل . حين سافر بعض أصدقائى لقضاء الصيف فى الإسكندرية ، عرضوا علىّ السفر معهم ، لكنى اعتذرت ، لم يكن هناك سبب مقنع لاعتذارى فى نظرهم ، وإن كان السبب الحقيقى يكمن فى عدم قدرتى على دفع المبلغ الذى اقترحوه لمشاركتهم

رحلتهم لم يكن لى مصروف خاص . كنت إذا احتجت مبلغا من المال طلبته من أمى أو جدتى ، ونادرا ما طلبت من أبى ، أخاف أن أطلب منه ، أخاف أن يرفض طلبى ، ولا أريد أن أحرجه أو أحرج نفسى ، فأنا أعرفه .

المرة الوحيدة التى غادرت فيها البلدة كانت مع بعض زملائى فى الفصل ، حين أركبونا عربة لورى لتنقلنا إلى مركز المديرية ، لفحصنا فى أحد المستشفيات ، لم تقع عينى على شىء يذكر ، كان المطر يسقط ، ولم أر إلا الوحل فى الشوارع ، والمطر فى المستشفى ذهبنا فى الصباح ، وعدنا بعد الظهر ، ولا أذكر إلا البرد الذى لسعنا ونحن جلوس على دكك خشبية بملابسنا الداخلية استعدادا لفحصنا .

• • •

لا أنكر أن الفرحة كانت تغمرنى والقطار يقطع الطريق إلى القاهرة ، أنظر من النافذة بدهشة مصطنعة وبمتعة لا تخفى على من ينظر نحوى .

لم أحمل أى متاع ، فالدنيا صيف ، وكنت أرتدى بنطلونا أسود وقميصا بمربعات سوداء وبيضاء ، وحذاء اشتريته حديثا . فى جيب البنطلون الخلفى بطاقتى الشخصية والجنيهات الثلاث ومشطا لا يفارقنى وفى أحد الجيوب الجانبية الفكة التى لا تتعدى أربع أو خمس « برايز » من الفضة لم أكن أحمل ساعة ، فالساعة التى اشترتها لى جدتى تركتها فى البيت ، لم ألبسها لأنى أحس أنها تضغط على جسمى كله ، وليس على رسغى فقط ، وكنت عزوفا عن لبسها .

• • •

أصابتنى دهشة حقيقية من الزحام الشديد الذى قابلنى فى المحطة نزلت من القطار على مهل ، فليس ورائى ما أسعى إليه سوى البعد عن البلدة وقد ابتعدت.همست لنفسى لا داعى للعجلة ، فلا عمل ينتظرنى ولا أحد يسأل عنى . كان ذلك يمتعنى .

مررت بدورة مياه ، ملت إليها ، وأفرغت مثانتى جلست على مقهى داخل المحطة ، طلبت كوبا من الشاى ، واشتريت كعكة بسمسم أكلتها مع الشاى بمتعة شديدة ، وأنا أتطلع إلى المسافرين والقادمين ، وإلى تعبيرات الوجوه ولهفتها على المغادرة أو الوصول .

فى زاويــة صغيرة من المقهى ، كان البعض يؤدون صلاة الظهر جماعة كلما سمعت الأذان أو رأيت أحدا . يصلى ينتابنى تأنيب ضمير لتركى عن الصلاة . وأتساءل : متى أستأنف صلاتى ، وأنهى هذا الانقطاع الذى دام أكثر من سنتين . دون أن يعرف والدى . إنه يظن أنى أؤدى الصلوات فى موعدها ، وحمدا لله أنه توقف عن إصراره على اصطحابى معه إلى المسجد ، كما اعتاد أن يفعل لسنوات واقتصر فى ذلك على يوم الجمعة ، وكنت أحرص على أن أكون طاهرا ذلك اليوم ، ساعدنى على ذلك أن موعد استحمامنا الأسبوعى حددته أمى صباح كل جمعة . وكان ذلك الوقت هو الأنسب لى ، فيأتى موعد الصلاة ، وأنا نظيف الجسم ، طاهر البدن ، أصلى دون تأنيب للضمير ، وقد حدث ذات جمعة أنى لم أستحم لتوافد ضيوف علينا ، واضطررت أن أتوضأ وأنا « نجس » وأذهب مع والدى ، وأصلى الجمعة ، وأنا غير راضٍ عن نفسى .

كانت أمى تسخن الماء حتى يقترب من الغليان ، فى وعاء كبير ، فوق وابور الجاز ، وبجانبه وعاء أصفر لتبريد المياه ، يتحمّم أخى الأصغر وأختى ثم تدعونى لدخول الحمام ، وتخرج ، كانت تصر على تحميمى بنفسها إلى أنْ طلبت منها التوقف عن ذلك ، رفضت وفى آخر مرة لم

اخلع ملابسى الداخلية أمامها ، وأصررت على مغادرتها الحمام ، ففهمت ولم تعد تدخل الحمام معى أبدا . أغسل جسمى بالليفة والصابون ، أدعكه بشدة . وبخار الماء يملأ المكان وقبل أن أدلق الماء الدافىء فوق جسدى ليزيل الأوساخ والصابون ويشعرنى بالراحة ، تأتى أمتع اللحظات بالنسبة لى ، فآنذاك يكاد شيىء ينفجر بالرغبة ، وبالصابون وتخيلاتى الخلصة أفرغ ثورتى ، راميا بعرض الحائط الحرقان الذى سيسببه لى الصابون حين التبول ، وما يعزينى أنه لايستمر لأكثر من لحظات .

تذكّر ذلك ، جعل عضوى ينتصب ، أمس كان الجمعة ، وأنا ما زلت طاهرا ، من الممكن أن « أتوضأ » وأصلى الظهر الآن ، لكن ذلك يتطلب خلع الحذاء والجورب ، ثم أننى سأتوضأ ؟ فى دورة المياه .

قر فى ذهنى ذلك ، نهضت متوجها إلى دورة المياه لأتوضأ لكنى لم أتوضأ ، وانتهى الأمر حين هممت بالتبول أن تطغى علىّ الرغبة ، فأفرغت ، ولم أعد مهيأ للصلاة حتى أستحم ذلك ما يحدث معى مرتين أو ثلاثا فى الأسبوع ، وأخجل أن أطلب من أمى أن أستحم أحيانا أذهب إلى الجامع لأستحم بماء بارد فى حمام وحيد ، فى دورة المياه ، محاذرا أن يرانى أحد أعرفه وقد كنت أتسلل إليه أحيانا لأفرغ رغبتى ، فقد كان بالإضافة إلى حمام بيتنا المكان الوحيد الذى يمكننى أن أخلع ملابسى فيه ، وأنا مطمئن .

• • •

خرجت من دورة المياه ، ومضيت دون أن ألقى نظرة على المقهى ، قطعت الميدان ، وسرت فى أحد الشوارع متسكعا ، أتفرج على واجهات المحلات .

مرت على ذهنى فكرة المبيت والأكل والشراب ، أبعدت كل ذلك عن بالى وقلت : « وقتها يحلها الحلال » على رأى والدتى .

ألهتنى المحلات بما تحويه من أشياء كثيرة والزحام الذى لم أشاهد مثله فى حياتى والفتيات الجميلات السائرات على الأرصفة،همست : أنت فى القاهرة حين أعود إلى بلدتى ، إذا نجحت ، سأقص على زملائى مغامراتى فى القاهرة سأخترع لهم مغامرات لم يسمعوا بمثلها ، كم استمعت إلى مغامراتهم ، وأشك أنهم يكذبون ، يحمّر وجهى عند الحديث عن النساء ، لم أكذب ، ولم أخترع المغامرات بشأنهن ، لكنى سأفعل ، أنا حتى الآن ، ورغم مرور أربع سنوات على رجولتى لم أعرف امرأة . أخجل من النساء ، لا أعرف كيف أكلمهن أرتبك فى حضور أى امرأة ، حتى لو كانت عجوزا فى عمر جدتى ، يثرننى ، وأحلم بهن ، وأتطلع سرا إلى وجوههن وصدورهن وسيقانهن ، لكننى لا أتقدم خطوة واحدة أبعد من النظر .

مطعم للفول والفلافل ، وزحام شديد ، أقف فى الطابور ، أطلب من البائع خمسة سندويشات وعلبة مخلل ، أعاد لى خمسة وعشرين قرشا من الجنيه ، قلت طار الجنيه .. بهذا المعدل غدا فى مثل هذا الوقت تكون نقودى قد نفدت ، أبعدت الخاطر عن ذهنى ، وقلت : وقتها يحلها الحلّال .

أخذت السندويتشات ملفوفة فى كيس ورقى ، مع علبة المخلل ، وتلفت حولى ، لا أتخيل نفسى واقفا وسط هذا الزحام ، أتناول الطعام ، أخجل أن آكل أمام كل هؤلاء ، أريد مكانا أستريح فيه ، وأتناول طعامى بهدوء .

ما إن لمحت مقهى حتى ملت إليه ، يضايقنى ازدحام المقاهى هنا ، انتقيت زاوية بعيدة ، وجلست إلى طاولة

متهالكة ، ربما ركنوها فى الداخل لعدم صلاحيتها لشىء وضعت السندويتشات عليها ورأيت يد الجرسون تمتد لتضع أمامى كوب ماء ، فطلبت منه كوبا من الشاى .

أكلت السندويتشات بسرعة ، لا أدرى لماذا ؟ متلفتا حولى لأرى ما إذا أحد يراقبنى ، لا أحد يهتم بأحد ، اللاعبون يهتمون بلعبهم وهم المتواجدون داخل المقهى ، وباقى الزبائن يجلسون على الكراسى على رصيف الشارع يتابعون المارة فى سيرهم ويتحدثون .

شربت كوب الماء وكوب الشاى ، ومددت ساقى أمامى ، مشيت كثيرا ، لكنى ما زلت رغم تعبى ارغب فى السير فالشوارع كثيرة والمحلات اكثر .

لا أسير فى اتجاه معين ، اتبع خطواتى أنّى تقودنى ، أتوقف أمام دور السينما ، كلها أسعارها غالية ، لا يمكننى أن أدخلها حتى ولا فى الصالة ، لابد أن احافظ على المبلغ الذى احمله ليكفينى أطول فترة ممكنة ، قد تظهر النتيجة غدا ، من الممكن أن أشرب زجاجة كولا ، واشترى قليلا من اللب . فكرت فى الصعود إلى إحدى الحافلات ، لتنقلنى إلى حيث تشاء ، لكنى ترددت ، الأفضل أن أبقى وسط هذا الزحام ، وفى آخر الليل قد ألجأ الى أحد المساجد ، أو أحد المقاهى التى لا تقفل أبوابها إلا فى الساعات الأولى من الصباح .

* * *

اعتقد انى أدور فى الشوارع نفسها ، لأنى مررت من هنا قبل ذلك ربما كان هبوط الليل وإضاءة الأنوار قد جعل الأمور تختلط فى ذهنى، وقفت أمام سينما مترو ، تعرض فيلما مناظره رهيبة ، أخذت أتفرج على الصور المعروضة على الأبواب ، هناك الكثيرون يتسكعون مثلى ، ربما ينتظرون خروج من بالداخل ، ليدخلوا بدورهم، وقفت بينهم اتطلع إلى المارة تارة ، وإلى صور الفيلم « تارة أخرى » ، فتيات صغيرات ونساء عواجيز ، رجال وشيوخ ، أولاد وشباب ، الأسعار فوق طاقتى، حين يدخلون أنصرف .

فتاتان تضحكان وهما تتفرجان على صور الفيلم رمقتنى إحداهما بنظرة خيّل لى أنها غير عادية ، لا تنظر الفتيات إلى الرجال هذه النظرة إلا لسبب ، هممت فى اذن زميلتها ، وتطلعتا نحوى ، شعرت بالخجل ، أدرت وجهى عنهما ، هناك شابان يحومان حولهما ، ابتعدتا ، ثم اقتربتا منى ، التفت ، التقت عيناى بعينى الفتاة ، ابتسمت ، تبادلنا الابتسام ، ادركت أنها تهمّ بمحادثتى ، علانى الاضطراب ، صدرت تعليقات من شبان يقفون قربنا ، التفتنا ناحيتهم ، تأملتهما، صغيرتان ربما فى سنى ، ترتديان سراويل واسعة براقة ، وأثداؤهما نافرة من وراء البلوزات الضيقة ، اقتربت تلك التى ابتسمت لى ، وقالت :

ـــ هل حجزت لحفلة تسعة ،

قلت : أتكلميننى ؟ ، أعادت : هل حجزت لحفلة تسعة ؟ قلت بحزم : لا ، قالت : هل تنتظر أحدا ؟ قلت بحزم ايضا : لا ، قالت : ألا تريد أن تشاهد الفيلم ترددت ، لكنها قالت : نحن فتاتان .. وليس معنا أحد ، أتحب أن تدخل معنا ؟

تلعثمت ، خطر بذهنى انهما تدعوان نفسيهما على حسابى لا أدرى بماذا تمتمت ، لكنها قالت : الأفضل ان يكون معنا رجل ... هل نحجز لك معنا .؟

لم أتكلم ، لكن يبدو انها ادركت من ملامحى ان لا مانع لدىّ ، اندفعت لتقف فى الطابور ، وبقيت الأخرى تقف بجانبى ، لم أعرف ماذا أقول لها ، عرقت يداى ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتنهدت بحيرة ، لم انطق بكلمة حتى عادت الأولى تحمل التذاكر الثلاث بيدها .

بدات افكر ان قبولى دعوتهما سيلقى علىّ تبعات ثقيلة تتعلق بالنقود ، فلابد لن اعزمهما لتشربا ، ولو زجاجة كولا ، كم سيبقى معى ؟ ازحت الخاطر عن ذهنى .

لكن حين بدأ الدخول ، غزتنى الوساوس ، وقفنا فى الصالة الداخلية الأرض يغطيها الموكيت ، ومرايا بطول الجدران وبوفيه على الجانب الايمن ، هل ادعوهما لتناول شىء ؟ ما اقلقنى تساؤل يدور فى ذهنى : لماذا وقع اختيارهما علىّ ؟ إن الشبان يملئون المكان ، فلماذا أنا ؟ نظرت إلى نفسى فى المرآة ، هل انا وسيم اعجب الفتيات ابتسمت ، ولم التفت لما كانت تناوله الفتاة ، شاب فى الثامنة عشرة ، لم تظهر شعيرات ذقنه بعد ، وشاربه يكاد يخط تحت أنفه ، ليس بالنحيف ولا بالسمين . جميل الوجه والثغر والانف ، ليس هذا حكمى ، بل حكم من عرفتهم فى البلدة ، لم انس تلك المرأة الممتلئة التى كلما زارت ابى وصادفتنى فى البيت ، تظل تقبلنى بضيق قائلة « بقك حلو ومنخارك احلى » ، اقتنعت انى شاب جميل ، ومن الطبيعى لن تقع النساء فى هواى .

قالت الفتاة : نحن هنا .

ابتسمت وقلت ؛ لا مؤاخذة ، دخلنا صالة العرض ، وجلسنا فى أماكننا . وابتدأ عرض الفيلم ، استغرقت فيه بكليتى ، لم ينتزعنى منه سوى يد الفتاة تمدها لتمسك بيدى أحسست بالعرق يغمرنى ، وتساءلت لماذا لا أشعر بالسعادة ؟ ألم اكن أحلم بمغامرة من هذا النوع ؟ فكرت أن أنهض بحجة الذهاب إلى دورة المياه ، وأخرج من السينما ، وأبتعد عنهما . لكنى لم افعل لم أعزمهما على شىء ، بل هى التى اشترت لى آيس كريم ، وناولته لى ، فاخذته دون أن اشكرها ، تركيزى فى أحداث الفيلم تشتت،لا أعرف بعد كيف أعامل النساء ، سأظل قفلا طول عمرى ، هكذا قلت فى نفسى ، لابد ان أتحرك ، أغير معاملتى ، أشعرهما برجولتى ، أبدى لهما أنى شاب ناضج . ماذا تظنان بى ؟ على كل حال انتهى الفيلم وكنت مسرورا لذلك . فقد انتهت علاقتهما بى ، قبل أن تبدأ ، هذا أفضل ، فأنا غير مستعد لهذا النوع من المغامرات الآن ، امسكت كل منهما بأحد ذراعى ، وخرجنا من السينما ، توقفنا على الرصيف قالت : اين تسكن ؟ هبط قلبى ، ماذا أقول لها ؟ قلت ؛ أسكن بعيدا ... بعيدا جدا . ضحكت الأخرى وقالت : اين ؟ فى القمر ! قلت بحماس لا أدرى من اين واتانى : شاكرا لكما جدا هذه السهرة اللطيفة و ..

قاطعتنى الفتاة قبل أن اتم كلامى ؛ إلى اين ؟ الا ترافقنا .. هل مللت منا ؟ قلت ىدهشا وأنا أبتسم : ارافقكما ؟ إلى أين ؟ قالت بدلال ؛ تعال .. تعال .. أكمل السهرة معنا .. نحن نسكن فى المنيل ... نسهر قليلا ، ثم تعود إلى بيتك ... الساعة ما زالت الحادية عشرة ... لم اكن أرغب فى مرافقتهما ، لكنى وجدت نفسى أقول : ماشى .... أشارت الفتاة إلى تاكسى ، ركبنا وهمست الفتاة للسائق :

— المنيل يااسطى .

ركبتا فى الخلف ، وركبت بجانب السائق ، لابد أن أدفع الأجرة ، إلى الجحيم بالجنيهين ، تكفينى الفكة التى بجيبى ، ولأرى إلى اين ستنتهى هذه الليلة .

● ● ●

نزلنا أمام عمارة كبيرة عالية . دخلنا مبتسمين وضغطت الفتاة على زر الدور الثامن فى المصعد .

فى الحقيقةبهرتنى الشقة والأثاث . تخيلت نفسى كأنى فى أحد أفلام السينما ، جلست على كنبة فى صالة كبيرة

ARCHIVE

تدلت فى سقفها نجفة لا تسعها غرفة نومى أنا وأخى ، قالت الزعيمة ، هكذا خطر ببالى أن أسميها فهى الأكثر جراة وكأنها هى الرجل :

— أهلا بك ... ماذا تشرب ؟

كالسينما تماما ، قلت : أى (حاجة)

ادارت المسجل على أغنية لأم كلثوم ، بينما عادت الفتاة الأخرى تحمل زجاجة خمر . وثلاثة كئوس لم أذق الخمر فى حياتى ، لكن الليلة تختلف عن كل الليالى ، سأثبت لهما رجولتى ، وأننى خبير بكل شىء تناولت الزجاجة وملأت الكئوس شربت كأسى دفعة واحدة ، وملأتها ثانية والحرقان يسرى فى حلقى ومعدتى ، ومنعت نفسى أن أسعل ، لكنى شعرت بوجهى يحتقن بشدة ...

مدت يدها تملس على شعرى ، شربت الكأس الثانية دفعة واحدة ، أيضا قالت : أليس من الأفضل أن تخلع ملابسك !

ضحكت ، قلت : أخلعها ..

وناولتنى الفتاة الكأس الثالثة .

● ● ●

أنا لم أعد أنا ، كأنى أنظر إلى شخص آخر غيرى أضحك وأثرثر ، قلت : لا مؤاخذة ... طول النهار ، وأنا ألبس الحذاء ممكن أغسل رجلى ..

خلع جواربه ، ووضعها فى الحذاء ، ووضع الحذاء بعيدا كانت الفتاة قد أحضرت له شبشبا ، فدخل تبول وغسل قدميه ووجهه ، ونشف بفوطة وجدها بالحمام وخرج أكثر انتعاشا .

كانت الفتاة قد جهزت له كأسا ممتلئة قال فى نفسه : وماذا بعد ؟ هل أظل أشرب حتى السكر ؟

قالت : اخلع ملابسك ..

قال : وأنت ؟ .

خلع بنطلونه وقميصه ، ووضعهما جانبا ، وجلس فى ملابسه الداخلية شرب الكأس ، وضحكت الفتاتان ، قال : الا تخلعا ملابسكما ؟ قالتا حالا ... حالا ...

بدأ يدندن مع أغنية أم كلثوم ، أدرك وهو سكران أنه سكران ، بل إنه أكثر من سكران ، دائخ ، لأن الغرفة تدور أمامه ، وبدت الفتاتان أربعة ، وأحيانا واحدة . كانتا قد وضعتا بعض المكسرات أمامه ، كان يأكل ولا يتسلى ، فقد كان يحس بالجوع ، ولم يعزما عليه بطعام ، أصبح الآن غير قادر على البلع :

قال : يبدو أنى سكرت .

قالت الزعيمة باسمة : ياه ... كده بسرعة وناولته كأسا أخرى .

احتضنها وقال بتراخ : الا تخلعين ملابسك ..

— حالا ... اخلع باقى ملابسك .

ساعدته على خلع الفانلة ، ورماها فوق ملابسه على الكنبة المجاورة ، شعر بخمول فى كل جسمه ، وأن رأسه يدور ، والأشياء تغيب وتحضر أمامه ، حاول أن ينهض فترنح ووقع ، أمسكته الفتاة من تحت إبطيه . ورفعته على الكنبة ..

كان يقاوم الرغبة فى إقفال عينيه ، والاستسلام للنوم . لا يدرى كم من الوقت سيحافظ على نصف أو ربع يقظته هذه قالت الفتاة وصوتها يأتيه كأنه صادر من بعد سحيق .

سأدخل لأخلع ملابسى ... أكمل خلع هذا ... قال بصعوبة : لم يبق شىء ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ضحكت وقالت : وهذا ومدت يديها لتخلع له آخر قطعة من ملابسه وقذفت بها فوق الكومة وهمست وهى تبتعد :

سادخل لأخلع ملابسى .

فتح عينيه نظر إلى نفسه عاريا ، يتمدد على كنبة فى شقة لا يعرفها ألقى نظرة بطرف عينه على ملابسه ليطمئن أنها موجودة قربه ، إحساس من الخدر اللذيذ يسرى فى كل جسمه ، يريد أن ينام ، ماذا جرى له ، الغريب أن عضوه منتصب ، شديد الانتصاب ، أمسكه بيده ، اجتاحته رغبة أن يريحه .... وينام ...

لكن ما رآه أمامه جعله يجفل ، ويفتح عينيه على سعتهما . حاول أن ينهض فلم يستطع جسده مخدر لا يطاوعه ، أين الفتاتان ومن هذا الذى يراه أمامه ، رجل بشارب ، وشعر كث يغطى جسمه ، يقف أمامه دون ملابس ، وعضوه منتصب أمامه كحربة . حاول مد يديه ليتقى الرجل الذى يقترب منه أكثر وأكثر ، وعلى فمه ابتسامة رضا ، حاول أن يصرخ أن يتحرك لكن الرجل طوقه بذراعيه وأخذ يمطره بالقبل على عينيه وأنفه وخديه وشفتيه ، باءت كل محاولاته بالفشل ، فى إبعاد الرجل عنه . والأدهى أنه رأى رجلا آخر يدخل عليهما ويمسكه من ساقيه،أعصابه مخدرة . بلا حول ولا قوة والرجل الآخر يفتح ساقيه ، وشعر كأن سيخا محميا يخترقه ، لا يعرف كم مرة اخترقه هذا السيخ ، لا يعرف كيف انتهى الأمر ، فقد راح فى سبات عميق .

* * *

حين استيقظ . كان الوقت قرب الظهر ، وجد نفسه ملقى على السجادة عاريا ، فزع وهو يحاول لملمة ذكريات الليلة الماضية شعر بالألم فى مؤخرته فهم كل شىء ضرب رأسه فى الحائط عدة مرات ، تناول ملابسه وارتداها ، وسار فى الشقة كحيوان جريح ، يفتح الغرف ويبحث فيها عن أحد ، ولكن لا أحد .

قذف بفازة رآها أمامه على الأرض فكسرها مائة قطعة كسر كل ما وجده فى المطبخ من أشياء قابلة للكسر . لبس حذاءه وضرب بقدمه ضلف الأبواب الزجاجية ... وفتح باب الشقة وخرج ، سأل البواب عن سكان الشقة التى فى الدور الثامن ... قال الرجل بهدوء :

— رحلوا هذا الصباح ... قالوا إنك ستغادر عند الظهر ... كنت سأصعد لأوقظك ..

سأله : مَن هم ؟

— لا أدرى ... من الخليج أو السعودية ... استأجروا الشقة لمدة أسبوع ... وغادروا اليوم ..

— ألم تسألهم عن أسمائهم ؟

— ياأستاذ .. تريدنى أن أعرف أسماءهم .. وأنت الذى قضيت الليل عندهم لا تعرفها .

هز رأسه ... وقال : معك حق .

سار فى الشارع وذهنه خال من كل شىء سوى : كيف ينتقم . لكن كيف سينتقم ؟ ... وشعر كم هو مغفل ... وقف على سور الكوبرى القريب ينظر إلى النيل . هذا النيل الذى يمر ببلدته ، همس لنفسه :

— لن تجدى الشكوى ... ولن يجدى أى شىء الآن .. نظر إلى الماء وهو يجرى،التقط حجرا ، ورماه فى النيل وقبل أن يتحرك مد يده إلى جيب بنطلونه ليطمئن على الفكة التى معه ، لمست يده ورقة داخل الجيب ، أخرجها بسرعة ، كانت عشرة جنيهات .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فــاروق عبد القــادر

● رداً على ادوار الخراط :

بل .. الرؤية واضحة ، والتفكير صافٍ ..

● أود أن « أحرر » موضوع هذا الجدل ، خاصة أن رد الأستاذ إدوار الخراط (« إبداع » ، يناير ٩٢) قد ساق حشداً من الأسماء والتفصيلات والمصطلحات ، ولم يخل ـ كذلك ـ من غمز ولمز وذر « أسافين صغيرة » هنا وهناك . أصل المسألة ما جاء في حديثي عن مجلة « ٦٨ » (وأُذكُر بأنه كان تقديما لقراءة طويلة في كل أعمال جميل عطية ، أو قوساً مفتوحاً في مستهلها) خاصاً بنقطتين : الأولى تكرار قول المجلة إنها لا تصدر عن « موقف » ، ولا تطالب كُتابها « بوجهة نظر .... الخ ، ونقلتُ عن الخراط « إن أخطر مزلق يمكن أن تتردّى فيه « ٦٨ » أن تضع لنفسها « بياناً » وأن تتخذ لنفسها « موقفاً » وأن تصدر عن « عقيدة » ... ورأيتُ هذا سبباً من أسباب تعثرها . النقطة الثانية هي أنني رأيتُ في واقع ما بعد ٦٧ (وقد حددتُ أهم ملامحه : أرض محتلة ، وجيش مهزوم مدمر ، ونظام مثخن ، ورئيس منشغل بإحكام القبضة في الداخل ، واحتواء أي شكل من أشكال المعارضة الجادة . ثم العمل على إنشاء قوات مسلحة قادرة) أن الدعوة للتحرر من الالتزام بأي « موقف » أو « عقيدة » ... الخ ، محاولة من محاولات هذا الاحتواء ، ثم ربطتُ بين تلك الدعوة وعلاقة إدوار الخراط ـ التي كانت معروفة للقاصي والداني ـ بيوسف السباعي ، الذي قدم دعماً مالياً للمجلة .

ولم تكن تلك كل ملاحظاتي حول « ٦٨ » لكن هذا ما بادر جميل عطية (« الأهالي » ، ٢٥/ ١٢/ ٩١) وإدوار الخراط إلى الرد عليه ولن أعود لما ذكرته رداً على جميل (« الأهالي » ، ١/ ١/ ٩٢) ، وإن كان ما زال يدهشني أنه سارع لكتابة هذا الرد الهش انتصاراً لصديقه ، دون أن يجد شيئا يقف عنده فيما هو منشور عن أعماله (شغل الحديث عن « ٦٨ » أقل من صفحتين ، وشغلت قراءة أعماله حوالي العشرين !) ، لكنني أعود لإلقاء بعض الضوء على النقطتين السالفتين ، مبعث هذا

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

● صدر العدد الأول من المجلة فى مايو ٦٨ : بين انتفاضتى الطلبة وخروجهم متظاهرين - للمرة الأولى من ١٩٥٤ - وتصدّى رجال الأمن لهم وإطلاق الرصاص عليهم ، فى فبراير ونوفمبر . كان من الطبيعى ظهور معارضة ذات مضمون مختلف فى وجه النظام : تسائله عن الأسباب التى ادت للكارثة ، وترفض كباش الفداء الصغيرة التى يقدمها ، وكان مضمونها أن المصريين حين خرجوا فى ٩ و ١٠ يونيو يطلبون من رئيس النظام البقاء . فقد كان هذا مرهوناً بقدرته على إحداث التغيير فى الداخل وعلى الحدود معاً . وكان من الطبيعى أيضاً سعى النظام لاحتواء تلك المعارضة ، مستخدماً كل الوسائل المتاحة : فى مارس من ذات السنة صدر « بيان ٣٠ مارس » الذى اعترف ، مواربة ، بأن المعارضة على حق ، وبعدم كفاءة الأسس التنظيمية التى كانت قائمة من قبل ، ووعد بعدم السماح بظهور ما أسمى « بمراكز القوى » ووعدٌ مقابل ببناء ما أسمى « بدولة المؤسسات » . وغنًى عن القول إن أياً من هذين الوعدين لم يتحقق ، حتى رحل عبد الناصر ، وقام السادات بانقلابه رافعاً ذاتى الشعارين : ضد مراكز القوى ببناء دولة المؤسسات ! وقد نذكر هنا أن تلك المعارضة قد تجلت بين فئات الشعب المختلفة : قام العمال بمظاهرات فى مواقع متعددة ، وأصدر عدد من النقابات المهنية بيانات تتضّامن مع مطالب العمال والطلبة ، حتى القضاة أصدروا فى مارس ٦٨ بيانهم الشهير ضد محاولات النظام احتواءهم فى إطار « الاتحاد الاشتراكى » ، وضد محاولات إدخال عناصر غير قضائية فى النظام القضائى ... الخ .

تلك بعض ملامح الواقع المصرى الذى لا يمكن تجاهل النظر إليه بصدد مجلة تصدر أول أعدادها ، وتحمل تاريخ السنة ، ومبرر وجودها أنها تصدر خارج إطار مؤسسة الدولة التى تقوم بإصدار المجلات ، هل يستقيم النظر إليها دون وضع تلك الملامح فى الاعتبار ؟

وقد عمد النظام إلى احتواء المعارضة بكل الأشكال ، وفى السياق الذى يعنينا ، فقد دعت أمانة « طليعة الاشتراكيين » . أو « ما عرف باسم « التنظيم الطليعى » - إلى « مؤتمر للأدباء الشبان » عقد فى مدينة الزقازيق ، فى ديسمبر ٦٩ ، تحت رعاية أمين هذا التنظيم ووزير الداخلية ، وقد حفلت وقائع هذا المؤتمر بالكثير الذى يمكن أن يؤكد محاولات النظام ورجاله امتصاص غضب شباب الكتاب ، والعمل على استرضائهم ، وإصدار توصيات عديدة ذات طابع « تقدمى » لم تنفذ أبداً ، وإصدار مجلة جديدة للقصة لم تصدر سوى أعداد قليلة ... الخ .

فى هذا المناخ العام ، هل يصبح النظر إلى السياق « سقوطاً فى شرك تفسير تآمرى » كما كتب جميل عطية ، أو « شططاً بالغاً عن الموضوعية .. » كما كتب إدوار الخراط ؟

●

● وعندى ، فإن ادوار الخراط قد وقف - من نهاية الخمسينيات لنهاية السبعينيات تقريباً - تحت مظلة يوسف السباعى ، هى ذات الفترة التى كان السباعى أثناءها يتحكم فى أقدار الأدباء والمثقفين من خلال مسئوليّاته عن كل الهيئات والمجالس ذات الصلة بهم ، والمناصب المتعددة التى تقلب فيها : سكرتيراً أبدياً « للمجلس الأعلى للفنون والآداب » ، ورئيساً للتحرير ومجالس الإدارة فى المؤسسات الصحفية المختلفة ، ووزيراً للثقافة والإعلام . هى ذات الفترة التى لقى

فيها الأدباء والمثقفون (اليساريون والمستقلون منهم بوجه خاص) عنتاً شديداً ، بلغ أوجه في الزج بهم إلى المعتقلات والسجون ، وانتقل إلى مطاردتهم في فرص العمل والنشر ، والتضييق عليهم في الحركة والسفر .... الخ .

طوال تلك السنوات كان إدوار الخراط آمناً في يومه وغده ، يحمل جواز سفره الدبلوماسي ، ويتنقل في العالم كأنه بيته الصغير ، فقد لاذ « بالتقية » وآوى إلى جبل يعصمه من الماء .

عن تلك العلاقة يقول الخراط إنه كان يختلف جذرياً مع آراء السباعي ومواقفه ، وأنه لم يتردد لحظة في بيان هذا الاختلاف « له » وقد يكون هذا صحيحاً ، لكن وجه المسألة الذى يعنينا انه لم يعلن هذا الاختلاف لنا نحن » ! . بعبارة أخرى : لقد غاب صوت إدوار الخراط تماماً – وهو من هو – عن جملة المعارك التى خاضهامثقفون من اتجاهات شتى من تسلط السباعي وهيمنته ، بل وغاب كذلك عن معارك أخرى تتصل بصميم قضايا الثقافة والأدب : معركة القديم والجديد – معركة « في الثقافة المصرية » – الجدل حول « معنى الديمقراطية » – الصراع الطويل حول قضايا « الكم والكيف » في الإنتاج الثقافي – معركة الشعر القديم والجديد – الجدل حول مسرحية « الفتى مهران » – دور الرقابة بعد ٦٧ – مؤتمر « الأدباء الشبان » بكل ملابسات الدعوة إليه وما أسفر عنه – ما عُرف باسم « بيان توفيق الحكيم ... » – الجدل حول إغلاق مجلة « الكاتب » في ٧٤ ، ثم « الطليعة » في ٧٧ ، وهو ما قام به السباعي نفسه مرة من خلال موقعه كوزير للثقافة ، والثانية كرئيس لمؤسسة « الأهرام » .

(بل وتزيد الدهشة لو لاحظنا أن أعماله الإبداعية أيضاً تقلصت إلى حد كبير خلال تلك الفترة ، فبعد مجموعته الأولى التى صدرت في نهاية الخمسينيات ، وحتى نهاية السبعينيات لم تصدر له سوى مجموعة واحدة لم تلق اهتماماً كبيراً ، وصدرت في بيروت ، لا في القاهرة) . إن مثقفاً ومبدعاً في قامة إدوار الخراط لم يكن له أن يغيب صوته طوال تلك السنين .

وعن تلك العلاقة أيضاً يذكر الخراط انه أسهم بدور متواضع في « ترتيب وظائف كتاب وشعراء شبان .. » ، وما يذكره ، هنا يؤكد ما ذهبتُ إليه ، فمن يملك ترتيب مثل تلك الوظائف ، يملك – بداهة – الا يرتبها ، ويملك أيضاً أن يختار لها هذا دون ذاك ، فعلى أى أساس كان يتم مثل هذا الاختيار ؟ . ما أعرفه – على وجه اليقين – يتعلق بثلاثة من هؤلاء ، وكلهم كانوا « خارج المؤسسة » بكل المعانى ، واقفين ضدها ، مهاجمين لها ، يكادون أن يكونوا متفرغين -إبداعاً وسلوكاً- للتمرد عليها وهجوها بالعربية والعامية ، وما أعرفه – على وجه اليقين أيضاً – أن أجورهم عن تلك الوظائف « لم تكن تسد الرمق ، تقتير هنا وإسراف هناك !

لم يكن « ترتيب » تلك الوظائف عبثاً إذن ، ولا كانت كذلك تلك الرحلات الثقافية « التى يشير إليها الخراط ، إنما هى ... على التحديد – جاءت بعد « مؤتمر الزقازيق » ، ونتيجة له ، وما زالت تلك « الرحلات » ، « تستخدم ذات الاستخدام .

إن هذا كله لا ينتمى للماضى وحده ، بل يمتد إلى قلب الحاضر .

● ● ●

تبقى – بعد ذلك – « غمزات » إدوار الخراط و « لمزاته » و « وخزاته » و « أسافينه الصغيرة »

التى يحاول دقها بين الأساتذة إبراهيم فتحى وخليل كلفت وأحمد مرسى وإبراهيم أصلان، وبينى، وفى سبيلها لا بأس بأن يغالط وأن يجتزىء ...

وهذه لا رد لها عندى. أما القول « بالزدانوفية » و « محاكم التفتيش » فهو لا يرهبنى، لأننى - بوضوح وبساطة - أعرف ما أفعل.

● ● ●

يقول إدوار الخراط إنه كان « يكن لى احتراماً وصداقة حقيقية .. »، فهل تُرانا قادرَين : هو وأنا، على تجاوز هذا الجدل، والتطلع نحو المستقبل ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يوسف زيدان

الإبداع ... شرط تجديد اللغة

إننى أحبُّ أفلاطون ، لكننى أحبُّ الحقَّ أكثر من أفلاطون .. منذ قال أرسطو هذه العبارة ، ونحن الجالسين على بساط الفلسفة ندرك أن رأى الأستاذ يستوجب الاحترام ، لكنه لا يستوجب التقديس . وكان الدكتور حسن حنفى قد نشر مقالاً على صفحات هذه المجلة بعنوان : تجديد اللغة شرط الإبداع (العدد العاشر ، أكتوبر ١٩٩١) تناول فيه العلاقة بين الإبداع واللغة واقترح تجديداً لمجموعة من الألفاظ ، كمثال ، منتهياً إلى : « إن الإبداع لغة ، يبدأ باللغة أى اختيار الألفاظ الأكثر قدرة على التعبير عن المعانى والأشياء الجديدة ، وينتهى باللغة أى إلى إبداع أسلوب جديد فى التعبير . . وفى كلتا الحالتين يكون تجديد اللغة هو أحد شروط الإبداع » .

والآن ، لنترك التفصيلات والشواهد الجزئية ، لننظر فى لُبِّ القضية المهمة التى يطرحها حسن حنفى :

تتلخص الفكرة فى أن « التحدى أمام الإبداع الفكرى الآن هو : كيف يمكن تغيير الألفاظ القديمة إلى ألفاظ جديدة تعبر عن المعانى القديمة المتجددة فى ظروف تاريخية متغيرة » وتطبيق الفكرة ، هو محاولة لتغيير أمثلة من ألفاظ العلوم الإسلامية الأربعة : **أصول الدين - أصول الفقه - التصوف - الحكمة** .

يرى الدكتور حسن حنفى ضرورة تغيير لفظ (دين) واستخدام لفظ (أيديولوجية) بدلا منه . وطرح لفظ (الله) واستخدام أحد هذه الألفاظ المعاصرة (التصور للعالم ، الأساس النظرى ، الفكر) .. هذا فى أصول الدين ، وفى أصول الفقه يأخذ أمثلة أخرى فيقترح إسقاط لفظىّ (الواجب ، الفرض) واستخدام لفظ بديل هو **(الالزام الذاتى)** وكذلك لفظ « حرام » ليضع « منفر » بديلا عنه ولفظ « **حلال** » يضع عوضا عنه لفظ **(طبيعى)** وأخيراً ، استبعاد لفظ **(الكتاب والسنة)** واستخدام لفظ (الواقع)

..ولم يقدم حسن حنفى فى مقاله مايقترحه من تغيير لألفاظ التصوف والحكمة ، مع أنه أشار لذلك . عموماً فإننى أعرف مايريد أن يفعله فى التصوف ، فهو يريد طرح ألفاظه واستخدام المضاد لها ، فبدلاً من (الرضا) نستخدم (السخط) وبدلاً من (الصبر) نستخدم (الثورة) وبدلا من (الحب) نستخدم (الكراهية) وهكذا .. وهذا سيأتى ضمن كتاب - لم يصدر بعد - وضع حسن حنفى له عنوان : من الفناء إلى اللقاء !

إذن ، يمكن لنا وضع الفكرة فى صياغة منطقية ، فيما يُعرف بالشكل الأول من المنطق الصورى الأرسطى ، بحيث تصير لدينا هاتان المقدمتان :

(١) تجديد اللغة هو شرط الإبداع
(٢) مانقدمه الآن هو تجديد اللغة

فإذا حذفنا الحد الأوسط (تجديد اللغة) أعطانا القياس النتيجة التالية :

∴ ما نقدمه الآن هو شرط الإبداع

.. وفى بدء نقد هذه الفكرة الرائعة الجريئة ، لابد من الإشارة إلى أن الحديث منصب بتمامه على الإبداع الفكرى ، ولاينسحب على ألوان الإبداع الأدبى أو الفنى أو غير ذلك .. وقد جاء التنويه لذلك فى المقال نفسه ليرفع الالتباس ويحدد اتجاه الفكرة ، كما تجدر الإشارة إلى أن المراد من الفكرة « ليس مجرد لعبة استبدال لفظ بلفظ تلاعباً بالألفاظ وتشدُّقاً بالحداثة ، ليس تجديد اللغة كشرط للإبداع مجرد زينة .. بل هى عملية نماء طبيعى يفرض التغيُّر والتجدُّد »

مما سبق يتضح أن حسن حنفى لايقدم ألفاظا جديدة ، وإنما معطيات نظرية ومفاهيم تفتح أمامنا أبواب الإبداع ، فهو يربط اللفظ المقترح بدلالة جديدة تستند إلى رؤية حسن حنفى وفلسفته . وهنا يأتى السؤال : هل المقصود هو الإبداع الفكرى بمفهومه العام ، كفعل عقلى محض ، أم المراد تحديداً هو إبداع حسن حنفى - بشكل خاص - كمفكر يعيد صياغة المقولات ؟ إن الإبداع الفكرى العام لن ينطلق من مقولات جاهزة تُقدَّم له ، ولن يعمل جهدنا الفكرى عمله انطلاقاً من أبجدية موضوعة أمامه بشكل جامد - حتى ولو كانت ثورة على الأبجدية القديمة - فهذه العملية التحكمية تقيد حركة الفكر ولاتدفعه للأمام ، اللهم إلا إذا كان المراد هو (طرح خاص) للمفاهيم ، يقدمه حسن حنفى كمقابل نهضوى وثورى للمفاهيم القديمة .. وبذلك نكون أمام : تجديد حسن حنفى للغته الخاصة وفقاً لإبداعه الخاص !

والمستهدف الأول فى تلك اللغة الخاصة بالإبداع الخاص ، هو « التراث الدينى » لأنه بنص عبارة حسن حنفى : « هو الذى شكل وعى الأمة ، وهو الرافد الرئيسى فى ثقافتها ، وفيه تقع أكثر الألفاظ مدعاة إلى تجديدها كشرط للإبداع » .. ولاشك أن هذه العبارة تكشف بصراحة عن هدف هذا المشروع الفكرى ، وهو هدف يكاد يكون مشروعاً ، نظراً لأن صاحبه مشغول جداً بالإصلاح السياسى ويراه مقدمة لكل إصلاح . والحق الذى لا ننكره ، هو أن الدين ظل طويلاً - ولا يزال إلى اليوم - سلاحاً سياسياً استخدمه السلاطين والحكام لتكريس واقع يخدم أغراض الحاكم/الإله ، والتاريخ الإسلامى - والواقع المعاصر - ملىء بحشد من الأمثلة على استخدام الدين لخدمة دنيا مصالح الحكام ، بل أنه كان فى أحيان كثيرة يستخدم لتبرير موقف

والموقف المناقض له .. وقد اشرت في بعض مقالاتي أيام « محنة الخليج » إلى ذلك الجنون المتبدى في انعقاد مؤتمرين إسلاميين في وقت واحد ، الأول يبارك الحلفاء ويبشر قتلاهم بالشهادة ، والآخر يؤيد صدام ويجعل قتلاه هم الشهداء .

نحن إذن نتفق مع حسن حنفي في شعوره الجارف بشناعة الواقع التبريرى لأهل الارتزاق الدينى ورموزهم المعاصرة الذين صاروا مطية لكل حاكم ، وسلاحاً يقمع كل مفكر مستنير .. لكننا نختلف معه حين ينطلق من هذا ، لرفض (الدين) بالكلية وإحلال (الأيديولوجية) بدلاً . وذلك لأمرين : الأول أن كلمة الأيديولوجية نفسها لفظ لم تستقر دلالته ويتحدد مفهومه بشكل نهائى ، ولا تزال الكتب المتخصصة تصدر إلى اليوم عارضة لمعنى الكلمة من حيث اللغة والاشتقاق ، ومفهومها الاصطلاحى المضطرب بين تعريفات كارل مانهايم ودى تراسى والمعاجم الفلسفية واجتهادات المؤلفين المعاصرين - بالإضافة إلى ما علق بها من مفاهيم « قديمة » تكاد هى الأخرى تحمل المعنى ونقيضه ! فها هو كارل ماركس يهاجم الأيديولوجية ، ثم يصير مذهبه من أعمق الأيديولوجيات . لهذا فإنا لا نرى جدوى في الاستبدال اللفظى والدلالى المقترح ، فكلاهما لفظ مشحون بمفاهيم تثير الجدل ، وكلاهما يحمل على كتفيه تراكمات دلالية قديمة . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، فإن (الدين) لفظاً واصطلاحاً لا يمكن إدانته ببشاعة مواقف المتحدثين باسمه ، ففى هذا الدين الذى يطرح حسن حنفى لفظه ومفهومه القديم ، عناصر ومضامين تقدمية لا حصر لها ... ألم يكن حسن حنفى نفسه يطبق بشكل ما ، نص المبدأ الدينى القديم (أفضل الجهاد كلمة حق في بلاط سلطان جائر) وذلك حين أعلن رأيه في موقف معين ونال على جهاده هذا ما ناله من اضطهاد كان أقله أنهم نقلوه - وهو المفكر الكبير - من الجامعة إلى وظيفة حقيرة بجمعية زراعية أو ما أشبه ؟ ثم ما معنى شعار « اليسار الإسلامى » الذى يرفعه بنفسه ، نحن نفهم أن الإسلام هو الدين ، فهل المراد بالشعار هو « اليسار الدينى » وهذا يتحول طبقاً لتجديده إلى « اليسار الأيديولوجى » .. فما الذى فعله حسن حنفى بعد ذلك كله إلا الرجوع ، اللفظى والدلالى ، إلى حيث بدأ .

إن تجديد اللغة ليس شرطاً للإبداع .. بل الإبداع هو شرط تجديد اللغة ، وليس بالضرورة عند تفجر طاقات الإبداع الفكرى أن تتجدد اللغة ، فقد يحدث أن تنحت المسيرة الإبداعية لغةً جديدة ، أو بالأحرى ألفاظاً جديدة ، ولهذا الأمر أمثلة عديدة سواء في التراث العربى أو في الفلسفة الغربية ففى تراثنا الصوفى ابتدع السُهروردى الإشراقى لفظة « ناكُجاباد » ليعنى بها « البلد الذى لا أين له » أو ما نسميه اللا مكان ، وجاء هذا الابتداع اللفظى في إطار الإبداع الفكرى للسُهروردى ، فالرجل لم يضع اللفظ أولاً ضمن أبجدية دلالية محددة ثم صاغ أفكاره ، بل هو يقدم لنا منظومة إبداعية معينة ، نبتت خلالها استخدامات لفظية ودلالية متجددة بجدة إبداعه ، ولا نريد أن نسهب في ذكر الأمثلة المؤكدة أن الإبداع يسبق تجديد اللغة ويكون شرطاً لها ، فهى أمثلة تخرج عن الحصر .. ومن الجهة الثانية ، فقد يأتى الإبداع دون حدوث تغيُّر في اللغة من حيث اللفظ ، بل يكون التغيير منصباً على الدلالة فقط . فقد يقوم المبدع بتفريغ اللفظ الواحد من دلالاته القديمة . ويستبقيه في نسقه

الفكرى بلفظه ، ولكن بمضامين جديدة ، وهذا ما يظهر خلال تطور العتبات الدلالية المتراكمة فوق لفظٍ واحد مثل « الجوهر » منذ أرسطو وحتى اليوم ، مروراً بدلالاته عند المسلمين .

وبعد ذلك كله .. فالقضية الرئيسية التى تشغلنا جميعاً هى (الإبداع) ذاته بقطع النظر عن مسألة تجديد اللغة هذه . نحن - جميعاً - نسعى لتفجير ينابيع الإبداع فى هذا الوطن ، وذلك هدفٌ ملحٌ ، سواء أعلنته بشكل فارغ أجوف وسائل الإعلام ، أو كان حقاً هَمّاً من هموم مثقفينا الجادين .. لهذا فسوف نتحدث عن « الشرط الأول » للإبداع :

إن أول شروط الإبداع وأهمها على الإطلاق ، هو تخلُّص الطبقة الجادة فى كل المجالات - من قيود القهر ... فلا إبداع من أى نوع ، مع وقوع الفرد تحت مستويات القهر الخانق ليس فقط لكل ما هو إبداعى ، بل لكل ما هو إنسانى .

وأول مستويات القهر عندنا ، هو القهر الاقتصادى المتمثل فى اضطرار النخبة للسير فى طرق تنأى بهم عن أى إبداع فى مجالاتهم .. وهذه الطرق النائية عديدة : البهلوانية فى تحصيل الرزق من عدة مصادر - السفر لبلاد النفط المجدبة - تأجير الأقلام - التضعضع للأغنياء (فى الحديث : من تضعضع لغنىٍّ ذهب ثُلثا دينه !) تلك بعض مظاهر الاضطرار الناشىء عن القهر المالى للفرد ، الذى ينشأ بدوره عن القهر الاقتصادى للوطن .

وهناك القهر على المستوى السياسى ، وهذا لا يقف بالضرورة عند حدود الاعتقالات وتهديد النفس والرزق . فتلك صور فجة للقهر السياسى ، ومن وراء ذلك تأتى صور أكثر تحضراً ، منها النظر بعين الرضا أو عين السخط لإنتاج هذا الفرد أو ذاك .

حيث يتم رفع شخصيات خاوية لتطفو كالفقاعات إلى سقف الحياة العامة ، فى حين يتم تجاهل ، العلماء وذوى الاختصاص .

وهناك القهر على المستوى التعليمى ، وهذا يظهر فى سائر مراحل التعليم بداية من تخويف المدرس للطلاب حتى ينضموا لطابور طلابه الخصوصيين ، وانتهاء بهذا التعذيب والمماطلة للباحث فى الدراسات العليا حتى يقع بالتمام تحت قهر شخصية أستاذه المشرف ، وينضم بعد حصوله على الدرجة العلمية لطابور المشوَّهين من أهل البحث .

وهناك القهر على المستوى الاجتماعى ، وهو يتبدى فى عدة مظاهر منها التهوين الاجتماعى من شأن الإبداع - على المستوى الجماهيرى - مما يشكّل فى النهاية نوعاً من القهر الاجتماعى للمبدع ويرتبط بذلك القهر النفسى الذى يعانى منه المبدع فى مجتمعنا ولبيان ذلك الأمر ينبغى أن نشير إلى ذلك الشعور الجارف الذى يجتاح النخبة المفكرة والمبدعة من مثقفينا .. أولئك الذين ما برحوا اليوم يرددون ما يُفهم منه أنهم يكتبون فقط : تأدية لما عليهم من واجب ومسئولية والتزام ذاتى ، أما انتظار صدى ما يكتبون .. فهذا رجعٌ بعيد!

وبعد،إذا أردنا إبداعاً حقيقياً ، ليس فى مجال الفكر وحده ، فلنعمل على تكسير بعض أغلال القهر من حول عنق المبدع .... فإذا انحلت هذه القيود ، انطلق الإبداع . ولا علينا بعد ذلك إن تجددت اللغة مع الإبداع ، أو حافظ المبدع على اللفظ وجدَّد مضمونه ودلالاته .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نصر القطرى

آية جيم .. والانشغال بالشعر عن الشاعر

قرات فى العدد الماضى من (إبداع) تعقيبين غاضبين على قصيدة (الجيم تجنح) ، وبعد أن صدر ديوان (آية جيم) كاملا ، رأيت فيه تجربة جديدة ووجدت أن التعقيبين انشغلا عن الشعر بالشاعر .

يبدأ الشاعر ديوانه ، بمقولة جديدة،ففى الوقت الذى أشار فيه الجميع إلى اللغة العربية بلغة الضاد باعتباره حرفا غير موجود فى اللغات الأخرى ، تجد الشاعر حسن طلب يقول « ليست العربية منذ الآن ، إلا لغة الجيم ، وليست الجيم إلا جماع اجروميتها » !!

وينتقل الشاعر حسن طلب ، إلى إيضاح رؤيته للحرف العربى الجيم فى إيقاع صوتى جميل ، يعكس القدرة على هندسة البناء اللفظى المجرد فى ذاته ، والذى تضفى عليه اللحظة الشعورية ، والمقدمة الإيقاعية ، والعاطفية الشخصية ، مدلولات عديدة ، لا تنعكس فقط من طبيعة الحروف ، بقدر انعكاسها من طريقة ترتيبها ، وأسلوب هندستها ، ومدى تكرار نطقها ، وطبيعة لحظة الإحساس بها وعناصر التشويق فى التقديم لها ، وحجم الجزاءالمتوقع ، بعد قراءتها أو حفظها !!

وتأكيدا لهذا التصور ، ولهذه الرؤية ، يقدم حسن طلب هذا المقطع فيقول هذه :

نظرية فى الجيِّم
لحُمتُها : التجيُّمُ
والسَّدَى : التَّجْييمُ
فَهْىَ تُجسِّمُ التجريدَ
حينَ تُجرِّدُ التَّجْسِمُ

وهكذا نرى الشاعر ، يقدم لنا بناء سرياليا ، ثم يترك للشراح والمفسرين والمتلقين أن يتأملوا وأن يفسروا هذه الألفاظ المجرَّدة حتى من التصوير البيانى، ربما ليدلل على أن طبيعة الشحنة العاطفية ، هى القادرة وحدها على تلوين النص ، أيا كان هذا النص !!

وفى تجربة غير مسبوقة ، يمضى الشاعر حسن طلب ، ليقدم دليلا جديدا على قدرته الشعرية الفائقة من خلال استعماله لحرف الجيم فى جرس موسيقى متصل ، وفى صور بيانية رائعة ، فنراه يقول : —

« الجيمُ جراة من عَجَزْ
والجيم خنجر من تَجبُّر
إنها
حجر تفَجرَ
فوق إسفنج تَحجَّرَ »

وهنا يثور سؤال : كيف يكون لحرف الجيم جراة ؟ بل كيف يكون للعاجز جراة ؟ .. هذه أسئلة تثيرها هذه التجربة ، وتثير كثيرا غيرها .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

متابعات

سهام بيومى

معهد الكونسرفتوار
أين هو وسط الظواهر الموسيقية السائدة !!

تبدو قضية معهد الكونسرفتوار للوهلة الأولى محاولة لخلق تيار موسيقى،يقوم على الدراسة العلمية الأكاديمية ، ليرتقى بذوق المستمع ، ويرفع مستوى الوعى الموسيقى لديه كى يكون قادراً على تمييز الغث من الثمين ، والزائف من الأصيل ، وسط ضجيج الأصوات والموسيقات التى تعج بها الساحة الفنية والموسيقية فى مصر .

لكن ، مع القليل من التأمل نجد أن أسماء خريجى المعهد أصبحت منتشرة داخل كل المواقع الموسيقية ، ومرتبطة بكافة الظواهر الموسيقية ، ابتداء من فنون الموسيقى الرفيعة ، إلى سوق الكاسيت والاغانى وعروض الملاهى ، أى انها مرتبطة بالجيد والردىء فيها على السواء .

وهذا الأمر لا يتعلق بخريجى المعهد فقط فعملية الاستقطاب تبدأ من داخل المعهد نفسه بالنسبة للأساتذه ، وبالنسبة للطلبة خلال مراحل الدراسة بمجرد أن يتعلم الطالب العزف على الآلة ، ويصبح بوسعه أن يسلك الطريق إلى الأعمال الخارجية ، وهى أعمال كثيرا ما تتناقض مع مستوى الدراسة ، مما يجعلهم اقرب إلى الآلاتية ، وليس الموسيقيين ، ولكنهم آلاتية مدعمون فى السوق ببريق الشهادة الأكاديمية .

وبين تأثير المعهد فى الحياه الموسيقية ، وتأثره بها ، يتذبذب مستوى الموسيقى صعوداً وهبوطاً ، ويبرز معه قانون العرض والطلب فى السوق ، فتطرد العملة الرديئة فيه العملة الجيدة .

والدخول إلى معهد الكونسرفتوار هو دخول إلى شبكة موسيقية متشعبة من الاقسام والتخصصات ، فهناك الاقسام السبعة الرئيسية فى المعهد ، وهى : الغناء والصولفيج ، والنفخ والوتريات والإيقاع ، والبيانو ، والتأليف وكل قسم منها يتشعب إلى فروع حسب نوعية الآلات او الأنشطة التى يضمها،وكل فرع منها يحتاج إلى نظام خاص للتدريس والإشراف والتدريب،وإلى جداول مواعيد مختلفة ، كذلك يضم كل قسم

منها مراحل دراسية مختلفة . وتتفاوت المراحل أحيانا من قسم إلى آخر ، وأحيانا فى تخصص داخل القسم الواحد عن تخصص آخر فيه .

اى اننا أمام شبكة موسيقية متشعبة يلزمها نظام إدارى محكم وصارم يستند إلى رؤية وتخطيط لتحقيق التنسيق والتوازن بينها والوصول إلى نتائج . وأفضل المراحل فى عمر المعهد هى التى تحققت للمعهد فيها هذه الإدارة الجيدة والرؤية الفنية واصبح بهما مؤثراً فى الحياة الموسيقية ، والعكس تماماً يقال،ففى غياب إدارة جيدة للمعهد يصبح نهباً لمتطلبات السوق ، وهنا تثار نقطة على جانب من الاهمية ، وهى أن إنجازات المعهد قد ارتبطت بالإدارة التى تولاها أشخاص بعينهم ، أكثر من استنادها إلى رؤية عامة تتبناها الدولة والأجهزة المسئولة ، اى تتضافر فيها العوامل الداخلية ، مع العوامل الخارجية ، من خلال خطة تشكل تياراً متواصلا للارتقاء بفن الموسيقى ،

وبداية فقد أنشىء معهد الكونسرفتوار مع إنشاء اكاديمية الفنون ، عام ١٩٥٨ ، تحت إشراف « د . ثروت عكاشة » وزير الثقافة ، وتولى عمادته الموسيقار الراحل « أبو بكر خيرت » ، واستقبل المعهد طلبة من جميع المراحل الدراسية من الابتدائى حتى المعهد العالى ، اى تفاوتت المراحل الدراسية بين خريجيه ، فالبعض درس دراسة موسيقية كاملة وهم الذين التحقوا به منذ المرحلة الابتدائية ، ولآخرون لم يدرسوا دراسة موسيقية كاملة حسب المراحل التى التحقوا بها ، كذلك اعتمد المعهد فى الفترة الأولى على تلاميذ غير نظاميين فى الابتدائى والإعدادى ، وكان نظام الدراسة اشبه بالتلمذة الحرفية ، كل استاذ يتبعه مجموعة من التلاميذ هو المسئول عن تعليمهم ، ثم بدأت الدراسة المنتظمة بعد ذلك حيث يلتحق التلاميذ بالمدرسة من سن ٩ سنوات بمدرسة الكونسرفتوار ويدرسون الى جانب الدراسة الموسيقية المواد الدراسية المتبعة فى التعليم العام ، حتى المرحلة الثانوية .

وبعد وفاة « أبو بكر خيرت » عام ١٩٦٤ مرّ المعهد بمرحلة من التخبط الإدارى . ثم تولاه أثناءها عميد إيطالى هو « سيزاريو نورديو » ، وكان أهم إنجازاته هو إنشاء قسم البيانو ، الذى لاقى إقبالاً كبيراً من الطلاب .

وفى عام ١٩٦٧ تم تعيين عميد روسى للمعهد ، مع طاقم من أعضاء هيئة التدريس من الأساتذة الروس ، وتعتبر تلك هى المرحلة التأسيسية للمعهد ، إذ تم استكمال الاقسام الموجودة وتطويرها ، وإنشاء قسمىْ الوتريات والنفخ ، ووجد أن هناك إقبال كبير على قسم البيانو ، فتم الاستثار فيه بأفضل العناصر ، وتوجيه باقى الطلبة إلى الاقسام الأخرى ، حسب إمكانياتهم واستعدادهم ، كما تم إنشاء اوركسترا للمعهد بقيادة مايسترو مصرى . هو « سيد عوض » الذى درس فى موسكو ، وتعتبر هذه الفترة التى تخرج فيها أعضاء هيئة التدريس من الأساتذة الحاليين فى المعهد والذين برزت أسماء عدد كبير منهم ، وحققوا نجاحاً كفنانين ، وهم « رمزى يسىّ » و « حسن شرارة »

ومصطفى ناجى » و« جهاد داود » « ونيفين علوبة » و« وسلوى الشوان » و« مونا غنيم » و « راجح داود » و « جابر البلتاجى » و« جمال سلامة » و « عفاف راضى » « وفوزى الشامى » ... وسواهم ، وتم إرسال

معظمهم إلى بعثات دراسية فى الخارج .

وفى عام ١٩٧٤ أصدر « د . رشاد رشدى » رئيس الأكاديمية وقتها ، قراراً بإنهاء خدمة الخبراء السوفييت بالأكاديمية ، تمشيا مع الاتجاه السياسى السائد وبينهم أعضاء هيئة التدريس بالكونسرفتوار ، وتولت عمادة المعهد « د . سمحة الخولى » وواصلت « د . سمحة » جهودها فى تأسيس المعهد ، فقامت على الفور بسدّ الفراغ الناجم عن رحيل الأساتذه الروس بالاستعانة بأساتذة من دول غربية بينهم موسيقيون بارزون ، وكذلك بخريجى المعهد من الشباب ، وتم إنشاء قسم التأليف تحت إشراف الموسيقار الراحل « جمال عبد الرحيم » ، وتبلورت ثمار كل ذلك فى إنشاء أوركسترا المعهد ، بقيادة موسيقار عالمى هو « رومانسكى » وقدم عروضا رفيعة المستوى ، وبرز منه عدد من الفنانين الذين حققوا نجاحاً ، وطاف الأوركسترا عدداً من دول العالم ، مما أتاح له فرصة الاحتكاك ، وحقق نجاحاً على مستوى الفرق المحترفة .

باختصار استطاعت « د . سمحة » أن تواجه مشكلتين كبيرتين : الأولى : داخل المعهد لسد الفراغ الذى تركه رحيل الخبراء الروس ، فلم يلق المعهد عثرات نتيجة ذلك كما حدث فى بعض معاهد الأكاديمية الأخرى التى تركت آثاراً عميقة ، والثانية- الارتقاء بالمستوى الموسيقى للمعهد فى ظل مناخ الانفتاح الذى بدأ منذ منتصف السبعينيات إلى منتصف الثمانينيات ، وظلت محتفظة بعمادة المعهد حتى أثناء توليها رئاسة الأكاديمية .

وتتحدث « د . سمحة » عما أضافه المعهد إلى الحركة الموسيقية فتقول :

- استطاع المعهد أن يرتفع بالقيم الفنية الجيدة ، والإعداد الموسيقى المتخصص فى جميع الفروع ، ويرفع مستوى الثقافة الموسيقية لدى كثير من الناس ، وأيضا لدى الفنانين الذين أثبتوا وجودهم فى قلاع الموسيقى الغربية ، فى بلاد مثل : فرنسا ، والمانيا ، والولايات المتحدة ، وأستراليا ... وغيرها ، ونالوا فيها عديداً من الجوائز ، كذلك أسس المعهد مفهوم الموسيقى الأكاديمية ، وأتاح الفرصة للموهوبين من أبنائه للتخصص فى دراسة التأليف الموسيقى بقسم التأليف وهو قسم ليس نسخة من أقسام التأليف الأوربية ، فقد قدم موسيقى تعتمد على المقامات العربية ، وفتح المجال أمام التعبير الموسيقى ، بلغة عالمية ، مصرية الجوهر ، كما امتد نشاط المعهد ، إلى مجالات أخرى ، مثل : المؤلفات الموسيقية السينمائية ، وامتد إشعاعه إلى المنطقة العربية .

ومن أهم ما أنجزه المعهد أيضا ، ذلك الربط العضوى العميق بين اتجاهات الموسيقى المصرية والعربية ، بما يخدم الموسيقى المصرية ، من خلال أمثلة لا حصر لها فى التأليف الموسيقى ، والغناء ، والعزف على الوتريات الذى يؤدى بكفاءة عالية ، لم تتوافر للحياة الموسيقية من قبل .

وبانتهاء مدة عمادة « د . سمحه الخولى » « تولت » « د . إكرام مطر » العمادة لمدة سنة كفترة انتقالية ، حافظت خلالها على الروح السائدة ، ثم تولت بعد ذلك « د . نبيال منيب » العماده لمدة ست سنوات ، حتى صيف هذا العام ، حيث تولاه « د . حسن شرارة » وهو أول خريج - أبناء المعهد يتولى عمادته ممن تلقوا تعليما موسيقيا كاملاً .

لكن خلال السنوات الماضية تفاعلت الكثير من العوامل الداخلية فى المعهد ، مع عوامل خارجية فى انهيار الكثير من أبنية المعهد ، وتغيرت

الأوضاع والظروف ، ووصل المعهد إلى درجة من سوء الإدارة لم يصل إليها من قبل ، وإذا كانت هناك جهود داخل الاكاديمية لوضع لوائح جديدة ، يبدأ تنفيذها مع بداية العام الدراسي الحالي مع تولى عميد جديد ، فكيف يتم إعادة بناء المعهد في ظل تلك الظروف القائمة .

وحول هذه الأوضاع يتحدث « د . جهاد داود » الأستاذ بقسم التأليف ، فيقول :

ـ أن المعهد خلال السنوات الماضية مر بمرحلة تردٍّ كامل تمثل بعضها في :

● عدم وجود جهاز إداري مسئول داخل المعهد ، ومعظم القرارات تأتي متخبطة فتفقد الإحساس بجديتها .

● عدم وجود طاقم كامل من أعضاء هيئة التدريس على مستوى من الخبرة والكفاءة ، فخلال المرحلة الماضية كان العديد منهم في بعثات في الخارج ، وعادوا ليحلوا محل الأساتذة الأجانب ، دون أن تتوافر لهم الخبرة التي كانت موجودة لدى الأساتذة الأجانب .

● النقص الشديد في بعض التخصصات ، وعدم وجود أساتذة بها ، وقيام بعض المعيدين بالتدريس بدلاً من الأساتذه وهناك طلبة يدرسون بلا أساتذه ، وفيهم طلبة دراسات عليا ، وتقوم إدارة المعهد بإنجاحهم حتى لا تسأل عن ذلك .

● عدم التدريب الكافي للطلاب في بعض التخصصات خاصة مع غياب الأساتذة ، وأحيانا لا تتجاوز الحصة ربع ساعة ، مع أن المفروض أن تكون ساعتين .

● ورغم النقص الشديد في أعضاء هيئة التدريس فكثير منهم غير متفرغين لارتباطهم بأعمال خارجية ، ومنهم من يسافر إلى الخارج حتى وصلت مدة غياب بعضهم ٦ شهور وأحيانا لا تتجاوز مدة الحضور ٢٥ ٪ مع أن المفروض الا تقل عن ٧٥ ٪ ، ويتم تحويل هؤلاء الأساتذة إلى التحقيق ، الذي ينتهي عادة إلى لا شيء مع انهم يتقاضون مرتباتهم بانتظام .

● اجتذاب سوق العمل في الغناء والتسجيلات وحفلات الفنادق ، والملاهي لأعداد كبيرة من الطلاب ، فهم أيضا غير متفرغين للدراسة ، ولا يمكن محاسبة الطالب إذا كان أستاذه نفسه غير متفرغ وإذا كان المعهد نفسه لا يوفر له المناخ العلمي .

● ـ تبديد ممتلكات المعهد من الأجهزة ، والآلات الموسيقية بالإهمال الذي تتعرض له بصورة بشعة ، وعدم وجود صيانة لها ، فضلا عن التسيب الإداري الذي أضاع الكثير منها ، حيث يستعين بها الطلبة والأساتذة في أعمالهم الخارجية ، ولا يعيدونها إلى المعهد ، كذلك ، فبعض الطلبة ينهون إجراءات التخرج ، دون إعادة الآلات التي بحوزتهم كعهدة ، رغم ارتفاع اثمان هذه الآلات ، وبعضها ذات قيمة كبيرة .

وترى « د . نبيلة عريان » وكيلة المعهد ، أن مشكلة المعهد هي مشكلة الإدارة أساساً ، فتقول :

ـ المشكلة ليست في اللائحة ، ولكنها في الإدارة غير الحاسمة ، بحيث أصبحت اللائحة هي الشماعة التي تعلق عليها الأخطاء لأن اللائحة تكتسب معناها الحقيقي من خلال الإيمان بدور الفن ، وخلق مناخ فني يحيط بالطالب ، فالفن بجانب كونه مهنة ، هو أيضا حرفة ، تستلزم مستوى عاليا من الدارسة والتدريب المستمر الشاق ، لكن ، ونتيجة للتسيب الإداري ، فالأساتذه غير ملتزمين بالحضور ، ومعظمهم موجودون في الحقل الفني ، وموزعون بين العمل والتدريس ، وهذا لم يكن

موجوداً من قبل ، حين كان الأساتذة متفرغين تماماً ، وانعكس هذا المناخ على الطلبة الذين سلكوا سلوك أساتذتهم في العمل الخارجي ، بدافع الظروف المادية ، وانعدام الجو الموسيقى الجاد ، في ظل هذا المناخ الهابط الذى تكونت فيه عشرات الفرق ارتجالاً ، ودون تخطيط ، في الوقت الذى يشهد فيه العالم كل يوم تطورات تكنولوجية وفنية هائلة في مجال الموسيقى .

ويؤكد « د . فوزى الشامى » رئيس قسم النفخ وعضو لجنة تطبيق اللائحة بالأكاديمية ايضا ، على مشكلة الإدارة باعتبارها وراء التدهور الذى وصل إليه المعهد فيقول :

خلال الفترة الماضية كانت الأمور تتم ارتجالاً في كل قسم حسب القائمين عليه ، فلم تتوافر الإدارة الجيدة ولم يحدث توزيع للسلطات بحيث يشارك فيها كل الأساتذة ، مثلما كان الحال من قبل ، ولا تتركز في يد شخص واحد . وفي السابق كانت توجد هيئة كاملة من أعضاء هيئة التدريس ومناخ يسمح بقبول أعداد كبيرة ، من الطلاب فتزايد عدد المتقدمين بحيث أتاح الفرصة لاختيار أفضل العناصر من بينهم.لكن للأسف ، نتيجة لهذا التدهور ، قلّ الإقبال على المعهد ، وقلت الرعاية والإمكانيات . وأى محاولة لإعادة بناء المعهد لابد معها من استكمال الإمكانيات بما فيها أعضاء هيئة التدريس ، وإعادة النظر في امتحانات القبول بصورتها الحالية التى لا تكشف عن إمكانيات الطفل الحقيقية في سن مبكرة لرهبته أمام لجان الامتحان .

وإذا كان هناك تركيز على مشاكل الإدارة باعتبارها وراء هذا التدهور ، فالغريب حقا أن يفقد المعهد مقوماته فجأة وأن يتردّى وضع المعهد إلى هذا الحد ، وأن تكون عوامل الهدم أكثر فاعلية من عوامل البناء.لقد استطاع المعهد نسبيا ، خلال الفترة الماضية أن يصمد في وجه المتغيرات الخارجية عن غيره من المعاهد بالأكاديمية ، وأن يقدم البديل للظواهر الفنية المتردية حتى منتصف الثمانينيات .

وهناك جوانب أخر للمشكلة .

تقول « د . إكرام مطر » العميدة السابقة التى تولت المعهد لمدة سنة قبل « د . نيبال منيب » :

ـ هناك مشكلة تواجه المعهد وهى نقص الخبرة لدى أعضاء هيئة التدريس ، مع النقص في عددهم ، ونقص بعض التخصصات ، والذين عادوا منهم من بعثات في الخارج مازالت تنقصهم الخبرة .

كذلك فالأطفال في المدرسة تنقصهم الرعاية ، حيث يتواجد في مكان واحد تلاميذ الابتدائى ، مع الإعدادى ، والثانوى ، وطلبة المعهد العالى ، ويعاملون جميعاً نفس المعاملة ، دون مراعاة كل مرحلة عمرية . والنتيجة هى تسرب أعداد كبيرة من تلاميذ المرحلة الابتدائية ، حيث يميل أولياء الأمور إلى إلحاقهم بمدارس لغات ، نظراً لأن نظام الدراسة هو المتبع في التعليم العام .

وكذلك فكل قسم له مشاكله الخاصة ، بالنسبة لقسم الصولفيج مثلا لا يجد هذا القسم إقبالاً من الطلاب فليس لهم دور في المسرح ، وكذلك اتجاه بعض الطلبة والأساتذه للعمل في السوق التجارى ، وهو عمل لا يتطلب مجهوداً ، ويعطى عائداً ماديا كبيرا ، على حين أن العمل في الأوركسترا مثلا ، يتطلب مجهوداً شاقاً . ولا يعطى نفس العائد .

وتثير قضية عمل الأساتذه والطلبه خارج المعهد وجهات نظر متعددة ، من حيث آثارها على الطلبه وتأثرهم بالاتجاهات الموسيقية السائده ، فماذا يقول واحد من أساتذة المعهد من أبرز العاملين في الحقل الغنائى هو

د . جمال سلامة » الذى يرى أن :

الدراسة فى مجال الموسيقى تختلف عن الدراسة فى أى مدرسة أو كلية ، فالمهم فيها هو الحصيلة وليس الحضور والغياب ، وعندما كنا طلبة كان أساتذتنا يعارضون بشدة عملنا فى الخارج فى مجال الموسيقى والغناء التجارى ، ولكن النظرية أثبتت عكس ذلك ، لأن ممارسة العمل أثناء الدراسة ، يعطى خبرة مضاعفة ، تختصر سنوات من عمر الطالب الفنّى عند تخرجه .

وأسأل د . جمال سلامة » : ألا يؤثر السوق التجارى بما يسود فيه من قيم على القيم الفنية لدى الطالب ، وهل هى قيم إيجابية ؟

فيجيب قائلا :

كل طالب يعمل فى مجال تخصصه ، وحسب ميوله ، سواء كان العمل فى الأوركسترا السيمفونى والأوبرا ، أو فى الغناء التجارى ، فليس المفروض فى الدراسة للأعداد الكبيرة ، أن يكونوا كلهم موسيقيين كباراً ، والمجال مفتوح للجميع ، ولكل اتجاه جمهوره . والسوق التجارية عادة ما تجذب قطاعاً كبيراً من أبناء الفئات الوسطى ، لأن العامل الاقتصادى يلعب دوراً

والعيب ليس فى ذلك ، ولكنه فى الهيكل التنظيمى والوظيفى لوزارة الثقافة ، التى تضع فى الحسبان توظيف أناس مفروض فيهم أنهم متجردون من الاحتياجات المادية والطبقة المتوسطة لديها احتياجات مادية . وإذا أردنا التركيز على الإبداع فمن المفروض ألا تكون هناك احتياجات مادية . والمعادلة الصعبة هى أن كل الخريجين لا يجدون المجال لممارسة الفن الذى درسوه خلال عملهم فى الفرق ، لكنهم رغم ذلك يسهمون فى رفع مستوى المجالات التى يعملون فيها .

أما الدكتور « فوزى الشامى » فيطرح وجهة نظر أخرى فيرى أن عمل الطالب فى سن مبكرة ، يكسبه عادات سيئة ، تصبح سمة مميزة له فيما بعد ، وتؤثر على مستواه ، كما تجعل من الكسب المادى الهدف الأول ، والتعليم شيئا ثانويا ، ويتم تشكيله على ذلك . أما العمل فى الأوركسترا والأوبرا ، فلا تؤثر على المستوى ، بل على العكس تصقله دراسيا

أما بالنسبة لعمل الأساتذه فيقول : يجب ألا يؤثر عملهم الخارجى على نشاطهم داخل المعهد ، لكن للأسف هناك أعضاء فى هيئة التدريس لا يأتون إلى المعهد ، ولم يقدموا أى عطاء خلال سنوات طويلة ، ورغم ذلك فالمعهد متمسك بهم بلا داع ، لذا يجب أن يركزّوا فى التدريس فى المعهد وفى العملية التعليمية ، أو أن يتفرغوا لعملهم الخارجى .

وإذا كان هناك إجماع من معظم الأساتذه ، حول سوء إدارة المعهد كسبب أساسى فيما وصل إليه ، فما هو رأى « د . نبيال منيب » العميدة التى تولت عمادة المعهد خلال السنوات الماضية ؟

ترجع د . نبيال الأسباب إلى العوامل الخارجية المحيطة بالمعهد ، أكثر من كونها أسباباً داخلية ، فتقول :

سبب تدهور المعهد هو عدم وجود رؤية أو تخطيط لاستيعاب الخريجين خاصة من العناصر الجيدة التى تعطى ثماراً حقيقية ، أولها دور ، فالمعهد فى واد والأجهزة فى واد ، والجهود الموسيقية مبعثرة .

وبالنسبة لعمل الطلبه فهى مشكلة اجتماعية واقتصادية ، بالدرجة الأولى ، ولا نستطيع إيقافهم ، فلا يمكن إتاحة الفرصة لطالب للعمل فى الأوركسترا ومنعها عن طالب آخر . أما بالنسبة لعمل الأساتذه فقد حاولنا

ARCHIVE
http://archive.sakhrit.com

وضع ضوابط له ، بحيث لا يؤثر على عملهم داخل المعهد ، ويتم تحويلهم للتحقيق .

والواقع أن المناخ الموسيقى السائد ، يلعب دوره فى مستوى الدراسة الموسيقية داخل المعهد ، ولا يمكن فصل ما يحدث داخل المعهد عن هذا المناخ فى غياب خطة ورؤية تتبلور من خلالها أهداف الدراسة الموسيقية .

وتتحدث « د . فيوليت مقار » مغنية الأوبرا ، ورئيسة قسم الغناء ، عن ذلك فتقول :

ـ خلال فترة الستينيات ، وأوائل السبعينيات ، فتح وجود الأوبرا المجال أمام خريجى المعهد ، لتقديم عروض قوية ، ومواسم فنية ، كانت تستقدم فيها فرق أجنبية قوية ويشارك فيها طلبة وخريجو المعهد ، كما كان هناك تعاون بين المعهد والبيت الموسيقى والأوبرا ، واستطاعت « د . سمحة الخولى » أثناء توليها أن تستفيد من إنجازات الخبراء الروس ، وتواصل الجهود ، وتدعم التقاليد التى أرسوها وتؤسس أوركسترا المعهد الذى أصبح ينافس الفرق المحترفة .

أما الآن ، فالعلاقة مفتقدة بين هذه الجهات وبين المعهد ، مما يحول دون ظهور مواهب كثيرة ، ويدفع بأعداد من الفنانين الموهوبين إلى الهجرة ، وأصبح الشباب يستسهلون الطريق إلى سوق الكاسيت ، فقد تدهور مستوى المعهد ولم تعد تتوافر فيه الإمكانيات لإعداد فنانين حقيقيين مثلما كان الحال فى أيامنا ، ومعظم الخريجين يطالبون بالتعيين كمعيدين ، وبمجرد تعيينهم ينصرفون إلى العمل فى السوق ، مما أثر على مستوى التدريس وإعداد الطالب ، فأوركسترا المعهد مثلا يلزمه عدد كبير ـ من الأساتذه والطلبة المتفرغين ، مثلما كان فى أيام « د . سمحة الخولى » وقد تدهور مستوى المعهد نتيجة لذلك كله .

ويتناول « د . راجح داود » أثر تفاعل العوامل الداخلية والخارجية فى تدهور مستوى المعهد ، فيقول :

ـ مشكلة المعهد أنه لم توضع له خطة طويلة المدى ، وكانت خطة « د . عكاشة » هى الاستعانة بالخبراء الروس ، والروّاد الموسيقيين ، وبعده لم توجد سياسة لا ستقدام الخبراء ، الذين تم الاستعانة بهم خلال السنوات الماضية ولم يتم الاستفادة منهم ، رغم المرتبات المرتفعة التى يتقاضونها .

والمدرسة،كما هو معروف لها نظام، وأعراف متعارف عليها ، ومنها أن يكون لها أساتذه متفرغون أو عناصر ثابتة منهم ، وهذا ما توافر أثناء تولى « د . سمحة » ، وبعدها لم تتوافر هذه الكوادر الثابتة ولو نظرنا إلى الشكل الذى يتم به إعداد الطالب ، لتبين لنا مدى التسيب والإهمال ومدى الجهل والتخبط ، إذ كيف يدرس الطالب فى مبنى لا تتوافر فيه شروط إنسانية،مثل إهمال المبنى والمرافق بما فيها الفصول ودورات المياه . والمكتبة « سيئة » وغير صالحة للاستعمال ، وكذلك إهمال الآلات وصيانتها ، حتى أن ٩٠ ٪ من آلات البيانو خارج الإعداد ، فكيف يمكن أن يضبط سمع الطالب عليها .

أما أمثلة الجهل ، وعدم الفهم ، فأمر مضحك ، فهل يعقل مثلا ، أن يسقط طالب فى الامتحان ، لأن لجنة الامتحان قالت : إنه يغنّى من النوتة . واعتبرت ذلك غشاً ، ثم أفتى المستشار القانونى للأكاديمية بذلك ، مع أن العزف لا يتم إلا بالنوتة ، حتى لو كان العازف كفيفاً وموسيقى الحنجرة نفسهالا تعزف إلا بالنوتة ، فهل يعتبر ذلك غشاً .

قسم التأليف مثلا يعتمد على طلبة درسوا العزف فى أقسام أخرى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثم يتجهون إلى التأليف فى مرحلة عمرية أكبر ، والمضحك أن نجد لوائح المعهد لا تسمح أن يكون الطالب بأكثر من قسم ، والنتيجة أن كل طلبة القسم فى أقسام أخرى ، وعليهم أن يتركوا القسم ، مع إنه لا يوجد ما يمنع أن يكون العازف مؤلفا موسيقيا ، وأحسن طلبة فى قسم التأليف هم العازفون الذين مارسوا العزف فى سنّ مبكرة .

وبالنسبة لعمل الطلاب فلا يستطيع احد أن يمنعه ، فالطالب مضطر للعمل ، كى ينفق على الدراسة ، وأن يقتنى آلة يصل ثمنها إلى عدة آلاف من الجنيهات ، واقتناء الآلة حلم كل عازف ، وسعر الأسطوانة الجيدة ما بين ٢٥ إلى ٣٠ جنيه والكتاب يصل ثمنه إلى ٤٠ جنيه ، ولا يوجد نظام يسمح بدخول الطالب إلى حفلات الأوبرا مجانا .

ولست ضد مشاركة الأساتذه فى أعمال خارجية ، ولكننى ضد أن تدعم الدولة اتجاها واحدا فقط ، وتوفر له كافة الإمكانيات ، وتضع العقبات أمام اتجاهات أخرى ، مهنة التأليف مثلا مهنة شاقة ، ولا يوجد جهاز يدعمها أو حركة فنية يُلقى على عاتقها تطوير الموسيقى ، وأى عمل مدته عشر دقائق يستلزم التأليف له ثلاثة أو أربعة أشهر ، ويمر بمراحل من النسخ والكتابة المكلفة للمؤلف ، ولا يتاح له بعد ذلك فرصة عرضه على الجمهور ، إذلايوجد سوى أوركسترا واحد فقط ، ـ البيت الموسيقى ينتج أعمالاً بالتكليف بدون عمل مسابقة ، ويتم تكليف شخص بعينه ، وهذا يتوقف على علاقته بوزارة الثقافة ، وتزعم الوزارة أيضا أنه ليس لدينا أوبرا ، مع أن عزيز الشوان عمل أوبرا « أنس الوجود » ولم ينتج منها سوى جزء واحد فقط وعمل الأوبرا يحتاج إلى سنوات ؛ فكيف نطلب من موسيقى مصرى أن يدعم الأوبرا ، دون أن تدعمه وزارة الثقافة من خلال جهاز مسئول ، ويصبح هناك أناس يقيمون حركة موسيقية ، ومن الذى يدخل هذه المغامرة بشروط الواقع الراهن ، لذا أصبحت محاولات تطوير الموسيقى محاولات فردية ، وليس نتيجة دعم واهتمام جهات مسئولة .

ويرى « د . مصطفى ناجى هذه المشكلة ـ من أبعاد أخرى ، فيقول :

ـ عندما أنشىء المعهد كانت له أهداف معروفة ، لكن الذى لم يحسب هو المدى الزمنى لتحقيق هذه الأهداف ، والوصول فيه إلى نتائج ؛ فلكى يمكن تغيير الحياة الموسيقية ، وإبدالها بأخرى ، علينا أن نعمل حوالى خمسين عاماً حتى يتغير نمط الحياة الموسيقية ، والأمر أيضا ليس رهينة بمجموعة من الموسيقيين الجيدين والمؤثرين فقط ، ولكن من خلال دخولهم فى تيار ، مع تراكم دفعات الخريجين ، ودخولهم إلى المجتمع الموسيقى ، وتشبعه بهم ، وهى أول خطوة فى تغيير النمط ، ويتضح ذلك من وجود أعداد كبيرة من العازفين فى الفرق ، مع نسبة صغيرة من المؤلفين ، أما قائد الأوركسترا فذلك يحتاج إلى مدى زمنى طويل ، لكن ، رغم هذا التواجد ، فهم يعملون تحت قيادات قديمة ، وعندما تتغير هذه القيادات سيكون المناخ ملائماً لتوجيههم إلى الأفضل .

بالنسبة لما يحدث فى المعهد من صراعات ، رغم تدهوره ، فأنا اعتبر أن ذلك أمرا طبيعيا فالدكتورة نيبال ليست ممن تلقوا تعليما موسيقيا كاملاً ، وهى لم تتمرس بالعملية التعليمية ، فلم تدرس الموسيقى سوى بعد حصولها على الدكتوراه ، بينما عمل معظم الأُساتذة الحاليين ـ وهم ممن تلقوا تعليما موسيقيا كاملاً منذ الابتدائى ـ بالتدريس منذ تخرجهم ، والتدريس يقوم على علاقة

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

بين الأستاذ والتلميذ ولها تقاليدها ، وإذا كان الأستاذ والفنان الجيد قد استطاع أن يعلم نفسه ، وينمى موهبته فإنه يستطيع أن يعلم غيره ، ونحن نعرف أن كل فنان اكتسب خبرة وعلّم بشكل غير تقليدى ،

لا يعتمد على القالب ، وأن كل فنان يمثل مدرسة فى حد ذاته أو اتجاه ، ويمكن تدريس ذلك العلم بشكل منهجى له أسس وتقاليد ، لكن الذى حدث أن « د . نيبال » أبعدت هؤلاء الأساتذه عن صياغة أى قرار خاص بالمعهد ، واعتمدت على أنصاف المتعلمين موسيقيا ، كما اعتمدت على المعيدين الصغار أكثر منهم ، وأصيب الأساتذة بكمّ من الإحباط بحيث أصبحت التضحية بلا أى معنى ، وحولتنا إلى فنانين مشاكسين ، وقدمت استقالتى من المعهد لهذه الأسباب .

ولو توافرت للمعهد إدارة جيدة فسوف نبذل كل جهدنا معها فى التدريس والنهوض بالمعهد ، كما كان الحال أيام « د . سمحة الخولى » ، و « د . سمحة » كان لها وضع خاص ، فقد تلقت تعليما موسيقيا فى انجلترا ، وكانت أول عميدة مصرية تتولى إدارته بعد الخبراء الأجانب ، وهى أستاذة نظرية على مستوى عال ، وإدارية جيدة ولها ثقل فى المعهد ، وحريصة على تطويره ، وواكبت فى بداية توليها قدوم أول دفعات من الخريجين من الخارج ممن تلقوا تعليما كاملاً فضلا عن الموجودين واستطاعت أن تحشد كل الطاقات بتعيين كل الخريجين من أبنائه ، وحتى من لم يحصلوا منهم على تقديرات مرتفعة ، عينتهم كإداريين ، وعندما صدر القرار بإنهاء عمل الخبراء الروس . قامت بسد الفراغ ، وقمنا معها بضم الفصول التى كانوا يتولونها إلينا ، وبزيادة ساعات التدريس بلا مقابل ، لإحساسنا آنذاك بالانتماء .

لكن ، بانتهاء مدة عمادة « الدكتورة نيبال منيب » وتولى المعهد » د . حسن « شرارة » وهو أحد خريجى المعهد ، ممن تلقوا تعليما كاملاً ، أعتقد أن ذلك سيكون بداية لتصحيح الأوضاع .

وبالنسبة للعمل الخارجى للطلبة والأساتذة ، يجب أن يتم ذلك من خلال قنوات مفتوحة بين المعهد والجهات المسئولة مثل : الأوبرا ، والبيت الموسيقى ، لكنهم حالياً يضعون العقبات أمام المعهد ، لأن معظم القيادات فيها من أنصاف المتعلمين موسيقيا ، فما فعلته قيادة الأوبرا ، انها فتتت الفرق الموجودة ، فلم تقبل هذه الفرق كما هى ، واستعانت بأعضائها فرادى،بدعوى تكوين فرق جديدة ، ولم يتم ذلك وأعتقد أنه مع الوقت ، لابد أن يتولى خريجو المعهد مواقعهم ، داخل هذه المؤسسات وسيكون ذلك بداية نهضة موسيقية ، وإلا سيكون فى الأمر خلل ما .

وأخيرا ، أمام كل هذه الأوضاع المتراكمة ، ومع تولى أول عميد من خريجى المعهدفى ظل التغيرات التى تشهدها الأكاديمية ، وأيضا مع بداية عام دراسى جديد ، كيف يرى العميد الجديد المشكلة فى الكونسرفتوار ، والسبيل إلى حل المشاكل المتراكمة .

يقول د . حسن شرارة » عميد الكونسرفتوار :

ـ أهم شىء هو تنفيذ اللائحة الجديدة،والتطبيق العملى لبنودها ، وهذا سيغيّر من طريقة العمل بالمدرسة والمعهد ، ربما يكون ذلك صعباً ، لكننى اعتبرها مهمتى ، وكنت من المشاركين فى وضع اللائحة والتفاصيل الخاصة بقسم الوتريات الذى كنت أرأسه .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبالنسبة للناحية الإبداعية ، فلابد أن يكون المعهد مركزاً للإشعاع الموسيقى ، من خلال بناء فرق المعهد ، لنشر الوعى الموسيقى ، وذلك بتكوين : أوركسترا الأكاديمية ، وفرقة أوبرا وفرقة كورال ، وتطوير وتنمية كورال الأطفال ، مع الاستعانة بالمؤلفين الشبان من الطلبة والخريجين للتأليف لهذه الفرق المختلفة ، أى إدماج أقسام المعهد المختلفة بالنشاط الخاص بالأكاديمية ، ودفع الطاقات والعازفين المتازين إلى الحقل الفنى الدولى ، وتمثيل مصر فى الهيئات الموسيقية العالمية ، والدخول فى مسابقات دولية ، والمشاركة فى أنشطة من خلال العلاقات الثقافية بدول العالم .

وسوف يتم التنسيق بين الأقسام ، وزيادة فترات الدراسة التى ستمتد إلى الثامنة مساء بالمرحلة الثانوية ، والمعهد العالى ، أما بالنسبة لتطوير المدرسة فالأكاديمية بصدد إنشاء مجموعة مدارس مختلفة بالأرض الجديدة المجاورة ، وبذلك سيتم فصل المدرسة عن المعهد ، وتشديد الاتجاه التربوى ، ومنع اشتراك الطلبة فى أعمال خارجية ، **إلا إذا كلفوا بها مثل : حفلات الأوبرا** ، وعموماً ، سوف يتم تنظيم العمل الخارجى ، بحيث يكون من خلال المعهد ، حتى يتم الحفاظ على المستوى العلمى والفنى ، وهذا التوجيه سيتيح التجربة المكملة للدراسة ، التى لابد أن يمارسها الطالب ، وبمقابل مادى يغطى مصروفاته ، وفى حدود اللائحة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أما بالنسبة لأعضاء هيئة التدريس ، فلابد لهم من الحصول على تصريح عمل من المعهد ، وفقا للائحة ، وأن يكون هذا العمل فى صميم ما يعمل به داخل الأكاديمية ، **ولا يخالف تخصصه** ، وبالمستوى اللائق لمركزه الأدبى داخل الأكاديمية .

وباستغلال هذه الامتيازات والفرص من خلال المعهد ، ربما لا يحتاج معها عضو هيئة التدريس للعمل الخارجى . والوقوف أمام تيارات الموسيقى الهابطة سيكون بتقديم البديل لها ، التى تجعل الناس يعرفون الجيد من الردىء ، ولابد من وضع وجهات نظر الأساتذه فى الاعتبار ، ومشاركتهم ، فى وضع سياسة المعهد ، وإدارته .

أما بالنسبة لتطوير المناهج والدراسة الموسيقية ، فلن يتم الوقوف عند شكل واحد ، وسيتم الاستعانة بخبراء أجانب ، والاطلاع على ما هو جديد بإرسال البعثات ، ومتابعة تطورات الدراسة .

متابعات

بشير السباعى

الاحتفاء بثقافة الآخر
درس مصرى من الأربعينيات

بينما كان الحلفاء يدكون ويحرقون درسدن والمدن الألمانية الأخرى بالحديد والنار، على الرغم من الانهيار الواضح للجيوش الهتلرية؛ أى دون مبرر عسكرى؛ وبينما كان اللورد البريطانى فانستارت يعلن بنبرة شوفينية صارخة أن الشعب الألمانى [الذى قدم للإنسانية أروع الإسهامات الثقافية الديمقراطية] يجب أن يتحمل المسئولية عن جرائم هتلر وزبانيته البرابرة وأن يدفع ثمن هذه الجرائم، ارتفع من القاهرة، على صفحات «المجلة الجديدة»، صوت الفنان والكاتب المصرى المبدع «رمسيس يونان» احتجاجا على الافتراء على الشعب الألمانى وعلى مخطط تصويره — دون وجه حق — فى صورة الشريك فى البربرية النازية التى كان هو نفسه أول ضحاياها: إن عشرات الآلاف من الألمان، من الرجال والنساء، قد ماتوا فى غرف التعذيب والسجون ومعسكرات الاعتقال الهتلرية أو اضطروا إلى الهرب من وطنهم المنكود الذى استولت عليه الذئاب، وفقدت مئات الآلاف من الأمهات والزوجات الألمانيات أحباءهن من الأبناء والأزواج الذين حولهم الفاشيون إلى وقود للمدافع فى حرب غير عادلة، جرت البشرية إلى مجازر رهيبة ودمرت ما لا حصر له من المنجزات الثقافية الرائعة.

ووسط المجزرة الدموية، صادف جورج حنين (١٩١٤ — ١٩٧٣) — الشاعر السريالى الكبير — إقبال العلايلى، حفيدة «أمير الشعراء»، ذات الشعر الأسود والفستان الأسود، والتى لم يعرف الشاعر أين ينتهى شعرها وأين يبدأ فستانها!

وخلال الشهور الأخيرة للحرب، قرر الشاعر وحبيبته الدفاع عن شرف الشعب الألمانى، شهيد بربرية النازية والحلفاء.

وفى الشهر الأخير للحرب فى أوروبا (مايو ١٩٤٥)، نشرا فى القاهرة — بالفرنسية — كتابا جميلاً تحت

عنوان « ماثرة المانيا » ، يتضمن مختارات من الأعمال الإبداعية لأكثر من أربعين كاتبا ألمانيا ، عبر نحو مائتى عام ، من بينهم ليسنج (١٧٢٩ — ١٧٨٥) وشيللر (١٧٥٩ — ١٨٠٥) وهيردر (١٧٤٤ — ١٨٠٣) و جوته (١٧٤٩ — ١٨٣٢) وهاينه (١٧٩٩ — ١٨٥٦) و هولدرلين (١٧٧٠ — ١٨٤٣) وشليجل (١٧٦٧ — ١٨٤٥) وشيلنج (١٧٧٥ — ١٨٠٤) و نوفاليس (١٧٧٢ — ١٨٠١) و نيتشه (١٨٤٤ — ١٩٠٠) و اوتو لودفيج (١٨١٣ — ١٨٦٥) .

وقد جاء فى إهداء هذا الكتاب : « إن هذا الكتاب مهدى إلى الألمان الذين دفعوا حياتهم منذ عام ١٩٣٣ [أى منذ وصول هتلر إلى الحكم] ثمنا لتعلقهم بالحرية » . وجرى تصدير الكتاب بأبيات للشاعر الألمانى هاينه :

« لو قدر للحرية يوما ما
— وليحمنا الله من ذلك اليوم —
أن تختفى من على ظهر الأرض ،
فإن حالما ألمانيا
سوف يستعيدها فى صميم أحلامه » .

وجاء فى تقديم الكتاب : « لقد فكرنا فى نشر هذه المختارات ، اليوم بالتحديد ، تكريما للمساهمة السخية التى قدمتها ألمانيا إلى الفكر الحديث ، وإلى توجه بحمل النشاط الشعرى المعاصر » .

ويتبدى احتفاء جورج حنين و البال العلايلى الرائع بمساهمة ألمانيا فى الثقافة الإنسانية فى إخراج الكتاب نفسه ، والذى يتضمن بورتريهات ولوحات فنية نادرة ، كما يتبدى فى اختيار أحسن الترجمات الفرنسية للنصوص الألمانية . فقد قام بهذه الترجمات مبدعون فرنسيون : بارزون مثل چيرار دو نيرفال و اندريه جيد ومدام دو ستايل و جورج سادول .

ورسالة هذا الجهد ، الذى بذل خلال الأربعينيات فى القاهرة ، واضحة : يجب إخراس العنصرية الثقافية وإخراس الدعوة الشريرة إلى الانعزال الثقافى وإلى نبذ ثقافة الآخر أيا كانت . وهذه الرسالة ما تزال ملحة ، بل إنها قد أصبحت أكثر إلحاحا ، خاصة فى بلادنا ، حيث تنخرط غربان التجهيل الآن بنشاط محموم فى مخطط كريه يهدف إلى قتل كل ما هو جميل فى ثقافتنا نحن من خلال عزلنا عن التفاعل الحر مع ثقافة الآخر .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ممـــدوح بـــدران

مهرجـــان شعراء الحداثة

أقامت جماعـه الشعر بكليـة دار العلوم يوم الأربعاء ٨ يناير ، مهرجانا لشعراء الحداثة في مصر : **أحمد عبد المعطى حجـازى وحسن طلب ، حلمى سـالم ، أحمد زرزور** . حضر المهرجان حشد من رجال الإعلام ولم يتخلف عن الحضور سوى الشـاعر **أحمد عبد المعطى حجازى** لمرضـه وحضر من الأسـاتـذة د . **محمـد بلتاجى** عميد الكلية د . **أحمد كشك** وكيـل الكلية د . **أيمن ميـدان** رائد الجماعة ، د . **شفيع الدين السيـد** وحضر من النقاد أحمد عبـد الرازق أبو العلا .

وفى كلمـة الشاعـر **أشـرف أبـو جليل** ـ مقرر الجماعة ـ التى ألقاها ترحيباً بـالشعراء الضيـوف ذكر أن هذا المهرجان يأتى منحازا لكل القيم الحداثية فى الشعراء ردا على مـاساد ومايسود الساحة الثقافية فى خـارج الجامعة وداخلها من روح متزمتـة تتهم التجديد باتهامات تصل إلى حد التكفير الدينى وتدمير التراث .

وقـد واجهت جمـاعـة الشعـر اضطـهـادات متبـاينـة من شتـى الاتجاهات الفكرية والعقائدية وحتى من إدارة النشـاط الثقافى نفسهـا ، التى تفـرض علينا كـل مرة أسمـاء بعينها .

وقـد ذكر الـدكتور عبـد الفتـاح عثمان معرفا بشعراء السبعينيـات ، إنه ظهر بعد هزيمة يونيـو ١٩٦٧ م جيـل جـديـد من الشعـراء فى مصر أحسـوا بالإحبـاط ومعظمهم تعرض لـلاضطهاد وللغـربة ، وقـد واجهوا جميـعـا ازمـة النشر فلجئـوا إلى « **الماستر** » عـلى نفقتهم الخاصـة ، فصـدرت دوريـات بـاسم جمـاعـة « **أصوات** » وجماعة « **إضاءة ٧٧** » وقد جاءت أشعارهم انعكاساً لواقعهم الذى عاشـوه ، وقد ألقى الشعـراء **رضـا العربى ، مصطفى عبـادة ، حسن خضر** ، أشعارهم بالإضافة إلى شعراء الجماعة والشعراء الضيوف .

ثم دار حوار مفتوح من جانب طلبة الكلية مع شعراء السبعينيات حـول نتاجهم الإبداعى وقضـايا الحـداثة وإشكاليات الغموض وقد رد الشاعر **حلمى سالم** على التهمة الموجهة نحوه

فقال إن الحداثة ترتبط بكل القضايا الأدبية المعاصرة أولاً : ـ

أما لماذا تصبح هذه الألفاظ غريبة فى الشعر؟ ربما نتصور دائما أن للشعر لغة ومفردات خاصة به ؛ ذلك أننا نتوهم أن هناك مفردات شعرية وأخرى غير شعرية فليست كلمة الليل أو القمر أجمل فى ذاتها من كلمة الطين أو ميدان السيدة زينب . اللغة إذن هى السياق ومجموعة العلاقات اللغوية وليست المفردات ونحن نسعى دائما إلى أن نؤكد على أنه ليست هناك مفردة محرمة .

ونحن ندعو إلى أن يأخذ المتلقى من القصيدة مابها وليس مابذهنه . فلن تنجز لك قصيدة **حسن طلب** مايمكن أن تنجزه لك قصيدة صلاح عبد الصبور ومن يقرأ **أعمالنا** قد يجد فيها ماهو فى قصائد غيرنا وقد لايجد شيئا من ذلك على الإطلاق .

ثم وجه أحد الطلاب سؤلا إلى **حسن طلب** قائلا فى قصيدتكم **آية جيم** قدستم حرف الجيم مما يتنافى مع العقيدة ، نرجو التوضيح ؟

فقال **حسن طلب** إن **آية جيم** قصيدة تعتمد على حرف واحد لا لكى تطلبه لذاته ولكن لكى تتعامل مع دلالته الرمزية والصوتية والتراثية والدلالية ، فإذا استقبلت الجانب الصوتى فحسب فأنا أعتقد أنك بذلك تظلم نفسك وتظلم القصيدة ، فنحن لانستطيع أن نتعامل مع حرف **الجيم** باعتباره صوتاً فى ذاته ولكن يجب أن نتعامل معه باعتباره قيمة دلالية وتراثية ورمزية ولعلكم تعتقدون أن هناك ألفاظا مهجوره أو ميتة ، وليس هذا صحيحا فاللغة لاتموت ، ولكن هناك مفردات لاتستخدم يمكن أن يبعثها الأدباء وأن يعيدوا استخدامها ففى قصيدة الخازباز مثلا ، ربما لايوجد من أسماء الحشرات مما يصلح أن يقوم مقام هذه المفردة ، فقد اعتمدت القصيدة على الإيقاع والطاقة الموسيقية لهذه المفردة .

ARCHIVE http://archive.sakhrit.com

ثم تحدث **أحمد عبد الرازق أبو العلا** قائلا أنه من الخطأ أن نبحث عن أن المعنى فى الشعر لفهم النص ، ذلك المعنى الشعرى يترسب من خلال القصيدة على مدى عملية القراءة وأنا أعتقد أن المعنى جزء من القصيدة كما أعتقد أن الحداثة قد اعتمدت على محورين أساسيين الأول : ـ الحداثة والدلالة ، الثانى : الحداثة والسياق « الصياغة » كما أن تجربة « **أصوات** » « **وإضاءة ٧٧** » كانت تستند إلى أرض الواقع استنادا غير مباشر .

ثم اختتم الندوة الدكتور **عبد الفتاح عثمان** مؤكدا أن **شعر الحداثة** شعر صعب ، يحتاج إلى قراءة ثانية . كما أن فهم الشعر يحتاج إلى كم من المعرفة لأنه لايعتمد على التشبيهات القديمة وإنما هو إبداع جديد خاص ، وإن لكل عصر حداثته إن هؤلاء الشعراء الحداثيين لم تنقطع صلاتهم بالتراث ومعظم شعرهم يشهد على ذلك .

كانت هذه الندوة الناجحة ، هى آخر ندوة ينظمها الشاعر « **أشرف أبو جليل** » مقرر جماعة الشعر ، الذى أعلن عن استقالته بعد سنوات أربع من العطاء والجهاد ضد الجبهات المتزمتة فى الكلية ، تقول كلمته التى وزعها على الحاضرين فى ذلك المهرجان :

(يأتى هذا المهرجان منحازا لكل القيم الحداثية فى الشعر ، ردا على ماساد ويسود الساحة الثقافية فى خارج الجامعة وداخلها من روح تركن إلى الثبات والتغنى بأوهام زائفة ، وتتهم التجديد باتهامات تصل إلى حد التكفير الدينى والخروج الفكرى وتدمير التراث) .

مصطفى القاضى

معرض الكتاب .... عيدنا الثقافى الكبير !

لقد تعودنا الا يكون معرض القاهرة الدولى للكتاب ، مجرد سوق للكتاب ، فهو بالإضافة إلى ذلك ، مهرجان ثقافى عربى كبير ، يتضمن مختلف أنواع الأنشطة الثقافية ، كذلك كان معرض القاهرة الدولى الرابع والعشرين للكتاب ، الذى أقيم فى أرض المعارض بمدينة نصر فى الفترة من ٤ إلى ١٧ يناير ١٩٩٢ ، والذى أصبح المعرض الثانى فى العالم بعد معرض فرانكفورت .

خمسة وستون دولة وحوالى ٤٠٠ محاضر اشتركوا فى معرض هذا العام تركزت مناقشاتهم حول مستقبل الثقافة العربية من خلال عدة محاور ، وذلك من خلال الندوات الثقافية واللقاءات الفكرية التى اقيمت فى المعرض .

وكان الرئيس مبارك قد التقى بعد افتتاحه المعرض فى اليوم الاول ، مع أدباء ومفكرى مصر فى حوار ديمقراطى مفتوح كعادته كل عام ، اجاب فيه عن أهم القضايا على المستويين الداخلى والخارجى ، وعن كل الاسئلة والاستفسارات التى وجهها له الكتاب والمفكرون ورجال الصحافة والإعلام ، وإن كنت أرى ان بعض الأسئلة التى طرحت فى هذا اللقاء لم تكن على المستوى اللائق ، فلم يحاول المثقفون أن يستغلوا وجود الرئيس معهم ، وأن يدور حديثهم حول القضايا العامة السياسية والثقافية ، وإنما طرحوا بعض المشاكل الشخصية . ومع ذلك فإن الرئيس طرح العديد من القضايا التى تهم المثقفين والتى تتعلق بالأمور الوطنية والقومية والثقافية .

والظاهرة اللافتة للنظر هى امتلاء القاعات المخصصة للندوات الثقافية واللقاءات الفكرية والأمسيات الشعرية طوال فترة المعرض عن آخرها فى أثناء انعقاد هذه اللقاءات الهامة ، وكان هذا دليلا واضحا على تعطش الجمهور المصرى للثقافة الجادة والرفيعة .

وكان الإقبال على أنشطة المعرض الأخرى على نفس مستوى الإقبال على الندوات الفكرية ، حيث شهد

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الملهى الثقافى ومخيم الإبداع وسراى (يوسف علام) إقبالا جماهيريا كبيرا .

ولعل أهم ما طالب به المشاركون فى الندوات من المثقفين العرب ، أن يستفيدوا من تراكم الخبرات الثقافية وان ينفتحوا على الثقافة العالمية ، وان تُلبيِّ حاجة الشعوب إلى التطور ، حتى يصبح لنا دور ونخرج من زقاق التاريخ إلى الطريق الواسع فى مسيرة التقدم العالمى . وقد أشار بعض المحاضرين إلى أن الثقافة العربية سوف تتأثر بما حدث فى العالم بانهيار المعسكر الاشتراكى وتفكك الاتحاد السوفييتى .

وأشار بعض المتحدثين فى ندوات المعرض إلى أن هناك ثورة فى المعلومات ، ولكننا غير مشاركين فيها لأن شعوب العالم الثالث تتلقى المعلومات ولا تشارك فى صنعها ، وليس لها دور فى هذا المجال . وان عصر المعلومات الذى نعيشه يفوق فى الخطورة والأثر عصر الثورة الصناعية ، ومعظم ما يكتب فى هذا الموضوع يميل إلى التهليل لثورة المعلومات .

وقد استطاع المعرض أن يجذب عددا كبيرا من الرواد هذا العام فقد بلغوا حوالى ثلاثة ملايين زائر ، رغم ان توقيت المعرض جاء فى وقت امتحانات طلاب الجامعات المصرية والمرحلة الثانوية ورغم ذلك فقد أعاد ليالى القاهرة الثقافية من جديد ، التى تدل على مكانة هذا البلد وحضارته العريقة .

وقد التقى رواد المعرض مع مجموعة كبيرة من كبار مثقفينا وكبار رجال الدولة ، من خلال اللقاءات الفكرية ، تحدثوا فيها حول القضايا السياسية والاقتصادية والثقافية والدينية والعلمية . ومن المتحدثين فى هذه اللقاءات الدكتور عصمت عبد المجيد الأمين العام لجامعة الدول العربية ، وفاروق حسنى وزير الثقافة واللواء محمد عبد الحليم موسى وزير الداخلية والدكتور حسين بهاء الدين وزير التعليم والدكتور اسامة الباز الوكيل الأول لوزارة الخارجية ومدير مكتب الرئيس للشئون السياسية ، والدكتور مصطفى الفقى مدير مكتب الرئيس لشئون المعلومات وصلاح منتصر رئيس مجلس إدارة دار المعارف ، ولطفى الخولى و انيس منصور والدكتور سمير سرحان .

مناظرات ....

والجديد فى المعرض الماضى إقامة العديد من المناظرات الهامة ، لأول مرة منها مناظرة مصر بين الدولة الدينية والمدنية والتى حضرها أكثر من عشرين ألف مواطن حيث امتلات القاعة ، وظل آلاف بالخارج يتابعون حوار العلماء والمفكرين من مكبرات الصوت الموجودة ، على جدران قاعة الندوات ، وقد اشترك فى هذه المناظرة كل من الشيخ محمد الغزالى والمستشار مامون الهضيبى ود . محمد عمارة ود . محمد خلف الله ود . فرج فودة وأيضا تم مناظرة أخرى عن التجسس من الفضاء فى حرب الخليج وثالثة عن النظام العالمى الجديد : عدل وسلام أم بلطجة سياسية ؟ ورابعة عن مؤتمر السلام بين التأييد والمعارضة . وخامسة عن الماركسية : هل تنتمى للتاريخ أم للمستقبل ؟ وسادسة عن بنوك الأعضاء حرام أم حلال ؟ وأخيرا عن المدمن مريض أم مجرم ؟

والطريف أن الكاتب لطفى الخولى اشار فى اللقاء الفكرى الذى نظمته معه هيئة الكتاب إلى أن التغيرات التى حدثت فى الاتحاد السوفييتى جاءت فجأة وقال إنها مثل الانفجار الذى حدث فيما يسمى بالمعسكر الاشتراكى وبالذات فى الاتحاد السوفييتى ، وبهذا الانفجار الكبير تكشف لنا أن قانون « أنا والآخر » لـ

يعد مجديا ولا يستطيع أن يحكم حركة الحياة ، وأكد أنه لا يوجد الآن فى العالم شىء إسمه الشيوعية وإننا أمام حالة فوضوية من المتغيرات .

وبالنسبة للكتب التى احتلت المكانة الأولى فى قائمة المبيعات هذا العام : فكانت كالعادة كتب التراث والكتب الدينية والعلمية والكتب القديمة فى سور الأزبكية بالمعرض . وكذلك كتب الأطفال ، مع أن أسعارها كانت مرتفعة جدا ، فالكتاب لا يقل ثمنه عن أربعة جنيهات . وبصفة عامة اختلف سعر الكتاب من جناح لآخر ولكن من الأشياء المؤسفة أن معظم أصحاب دور النشر الخاصة ، رفعوا أثمان الكتب بأزيد مما هو مدون عليها فى الأصل .

وكان على إدارة المعارض الاهتمام بتوفير دورات المياه والاستراحات ، وأيضا وضع لافتات توضح اماكن الأجنحة وأسماء الناشرين .

أتمنى الا يشارك فى ندوات العام القادم وأمسياته الشعرية عدد أكثر من اللازم كما حدث فى بعض ندوات هذا العام ، لأن العدد الكثير لا يسمح لأحد بأن يقول شيئا حقيقيا ولا يسمح للجمهور بأن يتابع على النحو الأمثل .

أخيرا فقد استطاع المعرض أن يجعل مصر تعيش عيدا ثقافيا كبيرا استمر لمدة أسبوعين وتبارى فيه كبار الشعراء والأدباء المصريون والعرب والأجانب ، والتقى فيه شباب الأدباء بجمهور كبير استمع لهم وتحاور معهم حول أعمالهم !

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

متابعات

فــؤاد قــنديل

رســــائــل مــن مصــــر

لم يتـوقف غـرام دول الـغـرب بحضارة مصر وموقعها ومناخها عند قادة هذه الـدول وحُكّـامـهـا وكبـار السيـاسيين فيهـا ، بل انتقـل هـذا الغرام إلى الرحالة والأدباء والمفكرين وإن اختلفت الرؤى والأهداف .

وقد قدم إلى مصر من رجال التاريخ والفلسفة والأدب عدد يصعب حصره يأتى فى الصدارة منه « إدوارد وليم لـين » ، « وفورستـر » و« رامبو » و « جيـرار ويـرفـال » و« لـوريس داريـل » ، و« ميشيل بـوتـور » ، و « شاتو بـريان » ، و« كـراتشلوفكى » « وسولوجوب » .. وغيرهم .

وكتب أكثرهم دراسات وصفية ضافية عن مصر والمصريين ، غاصت إلى حـد كبـير فى الأحيـاء الشعبيـة والريف والصحارى والمدن العامرة ، وفى الوقت ذاته أخـذت طريقهـا إلى الطبـاع والأرواح ، ولم تغفل الآلام والآمـال ، إذ كانـوا حريصـين على العيش بـالقـرب من النـاس خـلال ممارستهم حيواتهم الطبيعية .

ولعل « إدوارد لين » الذى مكث فى مصر حقبة من عهد « محمد على » يُعد أفضل من استطاع أن يصف بـدقة زوايا تحتية من المجتمع المصرى من خلال كتابه « **المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم** » ، وهو دراسة تفصيليـة دقيقة لتقـاليد المصـريين وطباعهم ، الأمر الـذى يجعل منها وثيقة تاريخية واجتماعية ، على قدر كبير من الأهمية .

وإذا كان علم التاريخ يعنى بذكر النواحى السياسيـة العليا . كعهـود الحكام وتباينها ، والحروب والمواقع العسكرية والثـورات ، فإن الأجـدر بـالالتفـات والتقييم هـو مثـل هـذه الكتـابـات ، التى تتنـاول أعمـاق المجتمعـات ، ومشـاعـر أبنـائهـا ، ومبررات سلوكياتهم ، إزاء المواقف المختلفة ، وهو مـا يعتبر التسجيـل الحقيقى والصـادق لهـذه الفتـرة أو تلك .

من هذه الكتابات التى نعتد بهـا كتـاب « **رسـائـل من مصر** » ، وهـو مجموعة رسـائل بعثت بهـا السيدة « **لوسى دف جوردون** » **إلى زوجهـا**

ووالدتها، في المدة من ١٨٦٢ إلى ١٨٦٩. وقد جمعها احد احفادها وهو «جوردون ووترفيلد»، وأصدرها في كتاب نشر عام ١٩٦٩، بمناسبة مرور مائة عام على وفاة جدته، وقام على ترجمة الكتاب الأستاذ: «احمد خاكي» ونشرته هيئة الكتاب.

و«جوردون ووترفيلد» صحفي عاش في مصر إبان العشرينيات من هذا القرن، وكان رئيسا لتحرير جريدة مصرية تصدر باللغة الإنجليزية هي «الإجيبشان جازيت» وقد أصدر كتابا عن الحركة القومية في مصر.

أما الرسائل فتعتبر وثيقة اجتماعية ودينية وسياسية، جديرة بأن تأخذ مكانها بين كل الدراسات التي تسعى لتقييم عهد إسماعيل، الذي تنسب إليه إنجازات حضارية هامة. لقد رأت الكاتبة رؤية العين كل ما كتبت عنه، وشاركت في حياة الناس مشاركة إيجابية تصل إلى أبعد من المواساة في الأزمات، وعلاج بعض المرضى. وقد نتج عن ذلك تعاطف شعبي فريد أحاط بها، وتغلغل في كيانها، حتى لقد تمنّت أن تعيش العمر كله في الأقصر، بين الدفء والجمال والبساطة والإيمان.

ولم يكن غريبا على قوم لم تفسد السياسة ولا الحياة المعاصرة نفوسهم أن يحبوا السيدة «لوسي» ويعتبروها في بعض المواقف الإنسانية «شيخة»، كما كانوا يسمونها، بصرف النظر عن دلالة الشيخة في الدين الإسلامي.

ورغم أن كل رسائل «لوسي» عن «الأقصر» فإن ذلك لا يحول دون الاعتماد عليها في التعرف على كثير من الأوضاع السياسية في مصر كلها.

ولدت السيدة «لوسي دف جوردن» عام ١٨٢١ لوالد هو «جون استن» أحد رجال القانون، وأمها كانت سيدة مثقفة تجيد عدة لغات، وكانت الأسرة وقد تعودت أن تستقبل في بيتها صفوة المفكرين والكتاب، حيث نشأت بينهم «لوسي» نشأة ثقافية، دفعت بها إلى دنيا الأدب، وحب اللغات والترجمة، واجتهدت في أن تهب كل وقتها لهذه الهواية الأثيرة، إلى أن أصيبت بمرض السل في عام ١٨٥٢ وكانت قد ترجمت عشرة مجلدات ضخمة في التاريخ والقانون.

وعلى مدى عشر سنوات واصلت العلاج بكافة السبل والوسائل دون تقدم يذكر، حتى نصح الأطباء بضرورة سفرها إلى مصر، بحثا عن الدفء، فوصلت القاهرة عام ١٨٦٢، وقضت فيها شهورا، انتقلت بعدها للاستقرار في الاقصر حيث اقامت في بيت كان يسمى «بيت فرنسا» فوق معبد الاقصر الذى لم يكن قد اكتشف بعد.

تجولت لوسي بين الناس وعاشرتهم، وقد تمكنت بعقليتها المتفتحة، وثقافتها الرحيبة، وحبها للعدل، من التعرف على التركيبة المصرية البسيطة، التي تجذب كل من يتعامل معها بتدفق إنساني يخلو من العُقد.. تقول في رسالة إلى زوجها تصف القاهرة بعد أيام قليلة من وصولها:

«لقد انغمرت في ليالي الف ليلة الحقيقية، فالحياة في القاهرة ما هي إلا حياة ذهبية. بلغت الحَد الأقصى من التسامي والشعر، بل الوجود فيها ليس إلا خليطا من التعاطف والأدب الجمّ».

بينما تصف حياتها بالأقصر في رسالة أخرى:

«جلسنا في جوسق مقام في حديقة من الخضروات، وشربنا لبنا طازجا جديدا، والجوسق نظيف مصنوع من عراجين النخل، وشهدنا القمر وهو يرتفع وراء الجبال، فيغشى نوره كل شيء

كأنما هو شمس أكثر نعومة ، وهنا نرى كل الألوان في ضوء القمر ، كأنما أنت في رائعة النهار ، إن الليل هنا ليبدو كما لو كان نهاراً رخوا مكبوتا موحشا ، يلفه السحر من كل نواحيه حتى كأنك في حلم من الأحلام » .

وتتحدث عن العالم السحرى الذى تعيشه . وقد تألقت فيه الآلهة المصرية القديمة عابرة بحار الأزمان في زورق الأسطورة ، إلى أن تبلغ شطوط الحاضر فتلثم خدود الحالمين :

« وأسفر الصبح عن لون قرمزى داكن ، ونزلت إلى النيل ، فَغُصْت فيه ورأيت الفتيات على الشاطىء المقابل ، وهن في أزياء الصيف وقد ضربن حول أردافهن الدقيقة بأحزمة من الجلد رشيقة إلى درجة القداسة ، وكن يحملن على رءوسهن الصغيرة السامقة سلالاً على شكل الأطباق ، ملأى بالأذرة ، ودلفت إلى بهو الأعمدة - فجلست عند نهايته ، وصعدت النظر إلى أثيوبيا ، وراودتنى أحلام رأيت فيها أوزوريس ، وغفوت قليلا ، ولم أصح إلا حين قبّلنى آمون رع على وجنتى اليسرى » .

وتشارك السيدة « لوسى » الناس حيواتهم ، وتستدرجها طقوس العابدين للاطلاع على العبادات التى يمارسونها للخلاق العظيم ، وتحاول أن تبحث عن هذا الوجد الدينى في سلوكيات المصريين ، وتنتهى إلى قناعة تسطرها في الرسالة التالية :

« إن العقيدة الإسلامية عقيدة بسيطة ولا يسيطر عليها رجال الدين ، كما يفعل القسيسون عندنا ، وهذا مما يميز هذا الدين على وجه اليقين ، وفي نظرى أن الإسلام يقوم على العقل بدرجة عملية ، وفي الدين عنصر هومرى هام ، فالنبى بطل مثل أكليز وهو يحارب ويصلى ويعلم ويتزوج النساء ، فهو في الواقع بشر ، وليس معنى مجردا ، وباختصار فقد خلّف محمدٌ في الدين الطابع الرومانتيكى ، أو قل إن ذلك طبيعى في دم هؤلاء الناس ، وعلى الرغم من أن القرآن يستند إلى الفهم الصحيح ، إذا قورن بالتوارة ، فقد كنت أحسب أن العرب بلداء الفهم إلى حد بعيد ، حتى استطعت أن أفهم شيئا من لغتهم » .

وهى تصور لنا في رسالة إلى زوجها تفاؤلها بحالتها ، وبإمكان الشفاء ، بينما هى غارقة في حبها الصادق للعيش في الأقصر :

« لقد أصبح الجو منذ خمسة أيام أو ستة كأنه هو الجَنة نفسها ، إنى لأجلس في شرفتى السامقة وأرتوى من نسيم الشمال الحلو ، وأنظر إلى الجبال الفخمة على الشاطىء المقابل وأظن أنه لو كنتم هنا معى أنت وأفراخى الصغار لكانت أحسن حياة ، إن جمال مصر ليَنمو في نفسى يوماً بعد يوم وأظن أنها قد بلغت من الجمال غاية خيرا مما كانت عليه في السنة الماضية .

أما عن مصر فقد صورت تلك السنوات العجاف التى عاشتها البلاد خاصة عام ١٨٦٧ فتقول :

« أصبحت البلاد بلقعا لا زرع فيها ولا ضرع ، وأشعر أن قدم التركى كانت ثقيلة من غير شك ، فلا أرى دابة واحدة حيث كان أمامى خمسون ، لقد ذهبت الحمير والإبل والخيل والماشية ذات القرون ، وماتت الكلاب إلا قليلا . ونقص عدد الصقور وجوارح الطير إذ لا يترك البشر الفتات .. زحف هذا البلاء إلى الصعيد ، وسيتحول الآن إلى كارثة رهيبة » .

ويصل اهتمامها بالفلاح المصرى الذى تراه مسكينا تجتمع عليه مطالب كثيرة ، وتبطش بإنتاجه الهزيل

مطامع حاكم مبدّد ، وزبانية خلت قلوبهم من الرحمة ، إلى أن تُسأل عن نظام ملكية الأرض في مصر ، فتحرر خطابا طويلا لأمها في يناير عام ١٨٦٥ تقول فيه :

« كل الأرض المصرية ملك لسلطان تركيا ، والباشا هو وكيله عليها ، وهذا بالاسم طبعا كما يعلم الجميع ، وعلى ذلك فليس هناك مـلاّك لهذه الأرض ، ولكن هناك مستاجرون يدفعون من مائة قرش إلى ثلاثين قرشا سنويا ضريبة على كل فدان ، بحسب جودة الأرض ، او بحسب درجة المحسوبية التى تكون بين الباشا وبين المستاجر الذى يستفيد منها . وميراث هذه المؤاجرة قاصر على الأبناء ، فلا يشمل غيرهم من ذوى القربى ، ولا ذراريهم ، ويستطيع المستاجر ان يبيع هذه الإيجارة ، ولكن عليه ان يستاذن الحكومة فى ذلك ، فإذا توفى المالك او المستاجر ، من غير ولد ، تئول الأرض إلى السلطان اى إلى الباشا ، وإذا اراد الباشا ان يستولى على ارض فرد من الأفراد ، فيمكنه ذلك ، إما بتعويض او من غير تعويض ... ولا تحسب انى ابالغ فقد رايت ذلك راى العين ، رايتُ ارضا يستولى عليها من غير تعويض ، ورجلا اعرفه أُعطِىَ فدانا من الصحراء الجرداء عوضا عن كل فدان من الأرض التى فلحها ورواها ، لقد بلغ نظام الاستنزاف والتخريب حدّا لا يمكن تجاوزه ، وقصة الإنجيل عن « تابوت » وكرومه تتكرر هنا يوما بعد يوم ، ولكن على أوسع نطاق لقد قررت الحكومة أن يسلم الفلاحون ثمانية جمال عن كل فدان ، مساهمة فى حمل الجنود إلى السودان . وقد أصبح المكان كله أرضا جرداء ، والرجال يُضربون دائما ، فواحد يُضرب لأن جمله ليس بالجودة المطلوبة ، وثان يُعذّب لأن سرج جمله قديم أشعث ، ويُضرب آخرون لأنهم لم يستطيعوا إمداد الحكومة مقدما بمال ينفق على إطعام اربعة جمال واجرة حارسهم لمدة شهرين ، وقد ظل الكرباج منذ الصباح يعمل على ظهور جيرانى واقدامهم » .

وفى الرسالة نفسها تقول عن زيارة صبى من آل روتشيلد :

« لقد وفد على باخرة من بواخر إسماعيل ، وقد جاء فى ركب كانما هو امير من امراء المملكة ، على باخرة من بواخر الباشا . وهو الذى لم يتعد الرابعة عشرة .. لقد تكفل الباشا بكل نفقات الرحلة وكل من يقومون على خدمتها من الأتباع . لقد قال لى فلاح عجوز، كل ذلك من أجل مال اليهودى » .. إنى لآسفة إذ أقول : إن كلمة يهودى لم تزل نتنة تزكم أنوف العرب ، بقدر ما تزكم أنوفنا » .

كانت السيدة « لوسى » تعانى من التعاطف العميق مع حالات الجوع والفقر والقهر التى يتعرض لها المصرى ، الذى اعترفت فى رسائل كثيرة بذكائه ، وحيويته ، وطيبته ، ونخوته النادرة ، وسخاء روحه قبل سخاء يده . لذلك لم تجد إلا أن تكتب تعبيرا وتنفيسا عن هذا التعاطف الذى يثقل روحها الرقيقة . واتخذت فى مجال الكتابة سبيلين : الأول أن تكتب لزوجها ووالدتها كى يُشيعا ما يرد بالرسائل فى الأوساط الاجتماعية العليا فى لندن ، والثانى أن تكتب لإبنتها « جانيت » وهى مراسلة جريدة « التايمز » فى القاهرة حتى تنشر هذه الحقائق وربما تصل إلى الوالى ويدرك ما يقترفه رجاله ، ولكن يبدو أنها لم تحظ بالاستجابة الكافية لدى الطرفين ، فقد كانت بريطانيا مشغولة بالهند ، والثورات التى تندلع فيها على

أيدى دعاة التطرف الدينى ، وفى الوقت نفسه كانت تعد للبحث عن مستعمرات جديدة تلبية لدعوات الأوساط الاجتماعية ، بحثا عن مجالات جديدة لاستثمار الأموال ، وترويج السلع ، وتحقيق المكاسب التجارية ، أما عن إسماعيل فلا حاجة بنا للحديث عنه ، وعن أفكاره وطموحاته الغربية ، التى لا تتسق معها آلام الشعب المسكين .

وفى يناير ٦٩ تقضى عيد الميلاد فى أسوان ، وتبعث برسالة إلى زوجها قائلة .

« كم أنا مشوقة لانقل إليك هذا المنظر كى تراه رأى العين ، فقد كان رمضان يصدح بأغنية من أغانى الغرام ، ويضرب بنغماته على طبلة دقيقة ، بينما كانت زنيب ترقص على إيقاعه كأنها صورة حية ، وكان اللاعب على الربابة يستخرج منها نواحا كأنما كان نواح إيزيس على فقيدها أوزيريس . وفى هذا الجو الذى أنتشى فيه حينما أكون فى هذه الفانتازيا المصرية الحقيقية ، فإنى أسائل نفسى هل أعيش أنا فى تلك الساعة ، أم انتقلت إلى ماض سحيق ، مقداره أربعة آلاف ، بل عشرة آلاف سنة » .

أما فى أوائل يوليو وقد اوشكت على الرحيل ، لا عن مصر وحدها بل عن العالم أجمعُ ، بما فيه من عطف وانانية ، وبما يجتاحه من قسوة وظلم واستعباد ، وما يتخلله من حب وجمال واشواق إنسانية ، لا تنتهى ، ولا يخلو منها قلب اشد الناس بؤساً .. فقد كتبت تقول لزوجها .

« إنى انتظر لأن نهايتى صابرة وسط قوم يشفقون على ، ويحبوننى ، فأشعر بينهم بالراحة ، وإن سفرى من الاقصر ليشهد ما يدعو إلى الأسى ، فقد كان اهلها يعتقدون أنهم فى وداعى الأخير ، ولن يرونى مرة أخرى .

كان عطف الناس وإشفاقهم على مما يمّس شغاف القلوب : من القاضى الذى حفر لى قبرا ليدفننى بين أهله ، إلى أفقر الفلاحين ، ولا تبعث إلى بممرضة فقد بلغ الألم الجسمانى ما لاأود أن يشهده الآخرون . وقد مثلت موتى منذ يومين كما يقوم الممثلون بتجربة أدوارهم ، فغبت عن الوعى ليلة بأكملها ، لكننى أفقت فى الصباح .

وفى الرابع عشر من يوليو عام ١٨٦٩ ، أسلمت الروح تلك السيدة البريطانية التى تميزت قبل ثقافتها الواسعة بعذوبة الروح ، ونقاء القلب ، واتساع الوجدان لآلام كل البشر حتى ولو كانوا غرباء ، ولكنها مما لاشك كانت تؤمن بأن الألم إنسانى والسعادة لابد أنها عالمية ، حتى لو حالت بعض القلوب الضالّة دون ذلك .

وكما بقيت فى نفوس المصريين ، ممن شاركوا السيدة « لوسى » حياتهم ، المحبة لها والتقدير ، وصادق الولاء والأسى للفراق الأبدى ، فقد استطاعت أن تحتفظ لنفسها بمكانة طيبة تليق بها على خريطة الدرس الاجتماعى والادبى ، بما كتبته من رسائل لم يعبأ بها البعض فى ذلك الوقت ، لكن ما ينفع الناس ، وتحرره القلوب قبل الاقلام ، يمكث فى الارض إلى أبد الآبدين ، والجهد الاصيل ، والإحساس الصادق ، لا يمكن أن تبدده الرياح .

أحمد صليحة

أوبرا بكين ورحلة المائة الثانية

فى عام ١٧٩٠ وفدت إلى بكين ، عاصمة الامبراطورية الصينية إحدى الفرق الأوبرالية المحلية ، من مقاطعة انهوى فى جنوب الصين . وفى « بكين » قدمت سلسلة من العروض احتفالا بعيد ميلاد الامبراطور . وهذا الحدث ، على بساطته فيما قد يحسب القارىء ، يسجل ميلاد ما يعرف بأوبرا « الجينغ جو » أو « اوبرا بكين » ، التى أضحت لسنوات وسنوات أكثر أشكال الأوبرا شعبية فى الصين ، التى احتفلت فى الفترة من ٢٠ ديسمبر ٩٠ إلى ١٢ يناير ٩١ بالذكرى المئوية الثانية لرحلة فرقة أنهوى ، وأقيم فى هذه المناسبة احتفال كبير فى « بكين » شاركت فيه اكثر من اربعين فرقة اوبرالية صينية ، فضلا عن عروض قدمها فنانو الأوبرا من خارج الصين امام جمهور غفير ، يقدر بمائة وسبعين ألف مشاهد .

وعبر سنواتها المائتين ، اجتذبت « اوبرا بكين » اهتمام الجماهير ، ليس من الصين وحدها ، بل ومن الأجانب أيضا ، فهذه الفرقة ـ حسبما قال أحد عشاقها ، تجسد ، مثل السور العظيم ، تقاليد الثقافة الصينية .

وإذا عدنا إلى الوراء إلى سنوات عهد الامبراطور « كيانلوج » (١٧٣٦ ـ ١٧٩٥) من أسرة « كينج » ، لرأينا مجموعة من المنشدين يجدّون فى سيرهم عبر حقول الأرز الشاسعة التى تعانق ضفاف « النهر الأصفر » و« اليانغ تسى » فى طريقهم نحو الشمال ، حيث المدينة السماوية فى « بكين » فهناك يتربع الامبراطور المقدس ابن السماء على عرش الصين . وكانت العاصمة آنذاك تتأهب للاحتفال بعيد ميلاده الثمانين . وانتهز بعض تجار الملح والموظفين المحليين فى إقليم انهوى هذه المناسبة ، ليعبروا عن ولائهم ، فارسلوا فرقتهم المحلية للاشتراك فى تلك المناسبة .

لكن نجاح الفرقة ، وكان إسمها آنذاك « سانكيج » ، كان باهرا فاق

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تقدير من ارسلوها ، مما دعا أفرادها إلى البقاء فى « بكين » بعد انتهاء الاحتفال ، وتقديم عروضها . وكان رصيد الفرقة من العروض كبيرا ، فلم يقتصر على أعمالها المحلية فحسب ، بل سارعت إلى تقديم العديد من أعمال الفرق المحلية الأخرى ، التى حظيت بشعبية واسعة آنذاك .

وقد شجع هذا النجاح فرقا أخرى من نفس الإقليم على النزوح إلى « بكين » ، ومنها فرقة « سيخى » و« هتشون » و« تشونتاى » ، التى يشير إليها المؤرخون مع فرقة « سانكينج » ، باعتبارها « فرق انهوى الأربع » ، التى اختطت لها أسلوبا خاصا فى الأداء الغنائى ، يعتمد على المزج بين اللهجات المحلية ، والتنوع اللحنى ، واستعارت بعض التقنيات والنصوص . بل وأحيانا المنشدين من فرق الأوبرا الشعبية ، مثل « الكوكيناج » و« الجينجكيانج » و« الكينكيانج » .

وكان من رواد تلك الفرق مغن ريفى من مقاطعة « هوبى » الجنوبية المطلة على « نهر اليانج تسى » . وقد تأثر هذا المغنى واسمه « يوسان شنج » بأسلوب « فرقة الأنهوى » ، وعمل على تطويره فى أعماله التى قدمها مع الفرقة التى أسسها . فأحدث انقلابا خطيرا ، حين جعل لأدوار الرجال الأولوية على الأدوار النسائية ، على نقيض ما كان يجرى به العرف آنذاك . واهتم « سان شنج » بمحاكاة لهجة « بكين » حتى يجتذب المزيد من جمهور العاصمة ، ووضع لها قواعد للغناء وتلاوة الشعر .

وكان لحركة النمو الاقتصادى الذى شهدته الصين فى القرن التاسع عشر ، وولع أباطرة أسرة « كينج » بفنون الأوبرا ، أثرهما فى ازدهار الحركة الفنية ، فقد حرصت الامبراطورة « سيخى » ، حينما اعتلت العرش على دعوة فرق الأوبرا لتقديم عروضها فى قصرها ، وأقامت مقصورة خاصة لتشاهد منها العروض ، التى باتت تقدم هناك ، بصفة منتظمة ، بل إن الامبراطورة حرصت على تأسيس مدرسة باسم « اليوبيل العالمى » كان الخصْيان يدربون فيها - تحت إشرافها الشخصى - على الغناء ، ليلتحقوا بالعمل فى فرق الأوبرا .

وقد وفرت رعاية الأباطرة بذلك الفن ، ودعواتهم المتكررة لفرقه لإقامة الحفلات فى القصر الأمبراطورى ، ظروفا مثالية للنمو والارتقاء ، حيث تلاقى مغنو الأوبرا ، وتبادلوا الأفكار والتقنيات ، فتعددت شخوص الاعمال الفنية ، وازدادت تنوعا وثراء ، وارتقى أسلوب العرض البسيط ، واكتسب أناقة ورشاقة ، حيث أولى الفنانون مزيدا من الاهتمام بصياغة الشخصيات ، وظهرت على المسرح مهارات فنية جيدة ، وفنهم « يويوشنج » ، الذى كافأته الامبراطورة لمهارته فى اللعب بالرمح أثناء التمثيل .

واكتسب أسلوب الأداء الترتيلى مسحة كبيرة من الشاعرية الغنائية وازداد الأهتمام بتدريب الممثلين على الأداء ، غير أن أوبرا « بكين » ظلت درامية أكثر منها موسيقية .

ومع انتشار المد الديمقراطى إلى دائرة الأوبرا بدأت « اوبرا بكين » تشهد تغيرات فى دورها وقيمها الجمالية ، وبدأت تتجه إلى النقد الاجتماعى ، ومن ثم ازدادت أهمية المركز الاجتماعى للأوبرا وفنانيها ، وكرس عدد من المؤلفين والعلماء جهودهم لتدعيم منظورها وموضوعاتها ، وبذا خرجت « اوبرا بكين » من طور الطفولة إلى طور برشد .

ومن الملامح الرئيسية لأوبرا بكين تنوعت مدارسها الغنائية ، التى ابتدع كل منها فنان أورث مهاراته

وأسلوبه إلى الجيل التالى من المؤدين .

وفى مطلع هذا القرن ، كانت هناك مدارس أربع يمثلها كل من « يوشويان » و« يان يوبنج » ، « جاو كينج كوى » و« ماليان ليانج » وقد تميز صوت الأول بالنعومة ، والثانى بالعذوبة ، والثالث بالعاطفة ، والرابع بالعمق ، وفى الوقت ذاته قدم شنغهاى مغنيا آخر ، حظى بشهرة فى « أوبرا بكين » هو « زو خين فانج » الى اجتمعت له مهارة فائقة فى التمثيل يكملها صوت جهورى ، معبر ، متعدد الطبقات .

وفى العشرينيات ظهر عدد من الممثلين البارعين الذين تخصصوا فى اداء الأدوار النسائية ، ومن أشهرهم « ماى لان فانج » ، الذى رفع من مكانة هذا الفن ، باعتباره رائدا لهذه المدرسة ،

إذ ادخل فى أعماله عناصر استمدها من الفنون المادية وأوبرا « الكون كو » والرقص الشعبى ، وتمكن بمفرده تقريبا من أن يغير من التقاليد المتوارثة ، التى لم تطالب الممثل الذى يلعب الأدوار النسائية بغير عذوبة الصوت ، إذ كان « ماى » يجمع بين رخامة الصوت ، وبراعة الأداء التمثيلى ، الذى يضعه فى المصاف الأولى بين أبناء هذا الفن ، ولا يزال تأثير هذا الفنان ممتدا حتى اليوم ، لا على فن التمثيل وحده ، بل وعلى الأزياء ، والمكياج .

وكان « فاى » هو أول مغن فى أوبرا يقدم فنه ، خارج الصين ، أمام جمهور أجنبى ، إذ قام بجولة فى : اليابان ، والولايات المتحدة ، والاتحاد السوفيتى . وفى أمريكا نال درجة الدكتوراه الفخرية . وقد شجع هذا زميله « تشنج يان كيو » ، الذى نال شهرة فى أداء الأدوار النسائية ، على السفر إلى أوروبا ، حيث مكث عاما .

وترمز هذه العروض التى قدمت خارج الصين إلى التطور الذى أحرزته « أوبرا بكين » .

ثم بدأت « أوبرا بكين » منذ الأربعينيات ، فى إحداث تغير حاد فى مسارها ، إذ استبدلت بالملابس التقليدية أزياء معاصرة . غير أن هذا التقليد الأعمى للتقنيات الغربية ، وإهمال التقاليد الوطنية ، فصم الشكل عن المضمون ، فتباطأت الأوبرا ، فى قوة اندفاعها نحو النمو والازدهار .

وكان من المحتم إدخال إصلاحات اخرى على الأوبرا . ففى السنوات الأولى من تاريخ حرب الكفاح ضد الاستعمار اليابانى ، بدأت بعض الفرق فى ضخ دماء جديدة فى الشرايين الذابلة ، فعمدت إلى تغير مضمون المسرحيات التقليدية ، لتتحول الأوبرا إلى وسيلة من وسائل النضال ، ثم سعى « آه جيا » ، إلى محاولة الجمع بين الشكل التقليدى للأوبرا ، والموضوعات الحديثة ، فى عدد من المسرحيات منها : « نهر سونج هوا » ، و « كيان شوشنج » .

وحينما تأسس « معهد دراسات أوبرا بكين » فى « يان أن » ، فى عام ١٩٤٢ ، كتب « ماوتسى تونج » العبارة التالية : « غربلوا القديم لتأتوا بالجديد » . ومن ثم ظهرت على مسارح المدينة مسرحيتان جديدتان ، مقتبستان ، من زواية « طريدو العدالة والمستنقع » ، وهى إحدى الكلاسيكيات الأدبية الصينية . والمسرحيتان اللتان قدمتا باسم « الاندفاع للانضمام لانتفاضة ليانج شان » و « ثلاث هجمات على قرية زوجيا » ، ونجحتا فى الجمع بين الأشكال التقليدية والأفكار الحديثة .

وبعد تأسيس جمهورية الصين الشعبية فى عام ١٩٤٩ ، خضعت « أوبرا بكين » إلى عملية تطوير منظمة واسعة النطاق . وبعد ذلك

بعامين كتب « ماوتسى تونج » عند تأسيس معهد أبحاث الأوبرا الصينية العبارة التالية : « دعوا مائة زهرة تتفتح ، غربلوا القديم لتأتوا بالجديد » . ومن ثم أعيد إحياء واقتباس الكثير من المسرحيات التقليدية . وفى عام ١٩٥٢ قدمت فى أول مهرجان وطنى للأوبرا أعمال منها : رئيس الوزراء يسالم الجنرال » ، و « الثعبان الأبيض » .

ثم نشرت مجموعة من ٥٠ مؤلفا تحت عنوان « سلسلة أوبرا بكين » . وبدأ كتاب المسرح يؤلفون مسرحيات جديدة مثل : « المصباح الأحمر » و « غارة على فرقة النمر الأبيض » ...

وكان كثير من فرق « أوبرا بكين » قد سافرت إلى الخارج ، لتقديم عروضها ، منذ أن قدم « ماى » أول عرض مسرحى له فى اليابان فى عام ١٩١٩ . وتعددت تلك الرحلات الخارجية ، حيث اجتذبت أعمال المسرح الصينى التقليدية الجماهير الأجنبية ، ومنها « عند مفترق الطرق » و« جبل يان دانج » ، و « زمجرة فى السماء » ، و« سرقة عشب الجنية » ، و « نهر الخريف » . وقد جلبت تلك العروض شهرة دولية لهذا الفن ، كما ساعدت فى تقديم الحضارة الصينية للعالم .

وفى عام ١٩٨٩ نال الممثل الصينى الشهير « زانج جون كيو » جائزة « الإبداع الفنى » من « جمعية الفن الصينى الأمريكية » ودرجة الدكتوراه الفخرية فى الإنسانيات من « جامعة لينكولن » فى « سان فرانسيسكو » .

إن الحماس الذى أبدته الجماهير ، عند الاحتفال بالعيد المئوى الثانى لتأسيس « أوبرا بكين » ، يظهر إن علينا أن نرقى بجودة الإنتاج الفنى ، وأن نشجع الجماهير المعاصرة على أن يدركوا مدى ارتباط هذا الشكل الفنى ، بالحياة اليومية فى العصر الحديث ، حتى نتغلب على مشكلة تناقص شعبية هذا الفن العريق .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

رسالة مدريد

لوث جارسيا كاستنيون

ثلاثة أصوات روائية من أسبانيا

عند حضورى من مدريد، لزيارة معرض القاهرة الدولى للكتاب، أصابتنى دهشة بالغة، وكيف لا أُدهش وانا اقف امام جناح إسبانيا فى المعرض فلا اجد سوى كتب ترتبط بالاحتفال بمرور خمسة قرون على «اكتشاف» !! امريكا الجنوبية، وهو فى حقيقة الأمر احتفال بالفتح والاحتلال إذ ما ذنب القارئ العربى أن يحتفل معنا نحن الإسبان بفتح أمريكا الجنوبية، الذى تم فى نفس الفترة التى طُرد فيها العربُ من إسبانيا. فالمفروض أن المثقف العربى الذى يأتى إلى جناح إسبانيا، إنما يأتى ليرى روائع الأدب الإسبانى المعاصر من شعر ونثر مترجمة إلى العربية أو إلى لغات أخرى.

على كل حال أريد أن أتحدث الآن عن الأدب الإسبانى المعاصر. وانا اعنى بالأدب المعاصر هؤلاء الكتاب الذين لم يتخطوا الخمسين، لكنهم يحتلون مكانة رفيعة. إذ أنى الاحظ أن كثيراً من النقاد عندما يتحدثون عن الأدب المعاصر إنما يتحدثون عن كتاب وُلدوا فى بداية هذا القرن (العشرين)، كأنهم يخافون الأسماء غير المعروفة، والتى لم تدخل بعد دائرة الكلاسيكيين.

سأتحدث عن: إدواردو مندوثا، وانطونيو مونيوث مولينا، ولويس لانديرو. فهؤلاء الثلاثة علامة على حيوية الأدب الإسبانى المعاصر. وانا أجمع بين هؤلاء الثلاثة لأننى أعتقد انهم يشتركون معاً فى التجربة الحياتية والتجربة الأدبية رغم اختلاف شخصية كل منهم بالطبع.

«إدواردو مندوثا» هو اكبر الثلاثة عمراً واكثرهم من حيث عدد المؤلفات، لانه اسبقهم إلى النشر. فهو ينتمى إلى ما يُسمى بـ «جيل ٦٨» (المرتبط بثورة الشباب فى أوربا عام ١٩٦٨، هذه الثورة التى قامت ضد

---

* مستشرقة إسبانية. دكتوراه فى الأدب العربى المعاصر من جامعة مدريد المستقلة تقضى حاليا منحة تفرغ من الجامعة للبحث الأدبى.

« **دكتاتورية الكبار** » . إحدى رواياته اسمها «**حادثة سافولتا**» نُشرت علم ١٩٧٥ وكانت سبباً فى ذيوع اسمه . وقد زاد عدد قرائه عندما حُولت الرواية إلى فيلم سينمائى وهذه الرواية مبنية على حادث حقيقى تاريخى يعود إلى الحرب العالمية الأولى التى تسببت فى نقلة كبيرة فى الصناعات الحربية فى مدينة برشلونه .

من خلال الحياة المركبة للبطل تقدم الرواية عناصر مثيرة من الحركة AC- TION ، والبوليسية ، وأيضا العاطفية . وفى عام ١٩٧٩ اصدر رواية « **سِرّ الضريح المسكون** » . ، وفى ١٩٨٢ نشر روايته «متاهة الزيتون» وفى عام ١٩٨٥ « **مدينة المعجزات** » وفى ١٩٩١ نشر رواية : **لا اخبار عن جورب** »

يمكننى ان أقول إننا نرى فى روايات **مندوثا** بصمات الرواية البوليسية الأمريكية المعروفة باسم « **الرواية السوداء** » ، ليس لأن كتابها من السود ، وإنما المقصود بها رواية العبث ، ليس **العبث الدامى** ـ عند **يونسكو** ، إنما العبث الساخر : يسخر من الأوضاع الاجتماعية والسياسية . ولا يكف القارىء عن الضحك فى كل روايات **مندوثا** . فبين السطور ثمة انتقاد مرير لظروف الحياة اليومية فى إسبانيا فى ظل « التودُّد » إلى السوق الاوروبية ،مما تسبب فى ظواهر سلبية مثل حب التملك والاهتمام بالمظهر وضياع التقاليد وفقدان الحب والتواصل مع الآخر ، حتى صار الإنسان اقرب إلى الكومبيوتر بحركاته المتعجلة كانها مُبرمجة سلفاً . وبين هذه الشخصيات المبرمجة يتحرك البطل الذى يشخص افكار الكاتب وهو دائم السخرية والانتقاد . هذه السخرية التى نجد لها اساسًا فى روايات الـ Picaresca « الشطار» فى القرون الوسطى . كما نرى اثراً لروايات ومسرحيات **قليى إنكلان** وهو **معروف فى تاريخ مسرح الـ** ESPERPENTO ، ومعناها المبالغة المفرطة فى رسم الشخصيات . يقف أبطال **مندوثا** فى موضع يتراوح ــ بمهارة شديدة ــ بين الجد والمزاح ، بين الضحك والبكاء ، بين الابتسلم والتقطيب . وأبطاله معرضون دائماً لأخطار تصل إلى حد الموت ، لكنهم لا يستسلمون لهذا المجتمع الظالم الذى يفرض عليهم المرض والفقر والضعف ، وفى نفس الوقت يطلبَ منهم تصرفات عادلة وملتزمة واخلاقية ويبث فيهم الذعر ويهددهم بالعقوبات الصارمة .

إن البطل فى روايات **مندوثا** معلق بين الخير والشر . إنه خيِّرٌ بطبيعته (وهنا نتذكر الفيلسوف الفرنسى **چان چاك روسو**) ؛ **ولكن الحياة تدفعه إلى ممارسات غير شرعية** . **واسلوب مندوثا** هو السائد الآن بين أبناء جيله فى إسبانيا . وهذا الأسلوب خلطة إبداعية بين الرصانة والسخرية فى تناول المجتمع الإسبانى المعاصر ، حتى ليصعب على القارىء الذى لا يعرف جيداً تفاصيل هذا المجتمع لن يستوعب العمل جيداً . وهنا فإن اللغة وحدها لا تكفى .

اما الكاتب الثانى ، **مونيوث مولينا** ، فإن إبداعه يتجاوز عمره (من مواليد ١٩٥٦) . حصل عام ١٩٩١ على اهم جائزة أدبية فى إسبانيا عن آخر رواياته « **الفارس البولندى** » ، فضلاً عن الجوائز الأخرى العديدة التى نالها ، كأنه يكتب أعماله و « يفصلها » لكى تنال الجوائز . كانت اول رواياته « **شتاء لشبونة** » التى اثارت اهتمام النقاد ، ليس فقط لأسلوبها المتميز بالبساطة الذكية ، وإنما ايضا لانها مليئة بالتجارب الحياتية التى تنعكس فى أعماله الأدبية ، كأنه وُلد ليكون كاتبا ، وكاتبا قديراً ، دخل فى دائرة الكلاسيكيين قبل الأوان . موضوع الرواية بسيط : يتذكر البطل الشتاء الذى قضاه فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لشبونه عندما قابل سيدة جميلة ووقع فى حبها ، ولكن ظروفه لم تسمح له ان يبوح لها بحبه ولا حتى أن يبوح لنفسه بهذا الحب . عرُضت هذه الرواية كفيلم سينمائى بنفس الإسم ، (كانت ضمن افلام مهرجان القاهرة السينمائى لعام ١٩٩١) . وأثار الفيلم فضول الذين لم يقرءوا الرواية وكانت النتيجة أن تضاعف عدد قراء روايته التالية « بلتينبروس » Beltenebros وهى مثل « شتاء لشبونة » تبدأ من حكاية عادية لتنتهى إلى عمل ساحر ، ليس فقط لجمال الأسلوب والحوادث المتوالية ، وإنما أيضاً من خلال الغموض والتشوق الذى يلف العمل . وهو — مولينا — مثل مندوثا ، يخلط بين عناصر تاريخية وعناصر أخرى من سمات الرواية « البوليسية » . فهو ينطلق دائماً من نقطة بداية : اختفاء أو اغتيال . وتتقدم الرواية مستعينة بالعودة إلى الماضى « فلاش باك » ، فالبطل يعيش الحاضر من خلال الماضى . كما أن رواياته تأخذ شيئاً من سمات الرواية الغرامية .

البطل فى روايات مولينا شخصية هامشية ، تعيش فى الفنادق الرخيصة ، وتتردد على المطاعم الفقيرة ، ولكنه متشوف دائماً إلى موسيقى « الجاز » فى أماكن قذرة مليئة بالسكارى والعاهرات والعاطلين والشطار ، لكن تبزغ بينهم قصص الحب كما يبزغ الماء فى قلب الصحراء . ولكن قصص الحب هذه محكومة دائماً بالموت .

إن مولينا له عين مستيقظة دائماً ترصد البشر من داخلهم ، حتى أنه لا يحدد الصفات الخارجية للشخصية ولكنك تدرك هذه الصفات من خلال البعد الداخلى للشخصية وهو ليس ديكتاتوراً على القارىء ، بمعنى أنه يترك له الحرية لتصور الشخصية .

سمعت مولينا يتحدث عن تجربته الأدبية فى إحدى المحاضرات فى مدريد قال : إن هواياته المفضلة هى أن يرقب باهتمام ، البشر العاديين فى المطاعم الفقيرة وعربات المترو ويتخيل حياتهم وحرفهم وظروفهم من خلال مظهرهم أو حركاتهم أو صمتهم) . أذكر أنه حكى كيف أنه كان يذهب يومياً بعد يوم إلى أحد البارات الفقيرة ليرقب ذلك الرجل المجهول الذى يأتى كل يوم فى نفس الموعد ولا يفتح فمه إلا ليطلب زجاجة بيرة بعد الأخرى ، وعيناه مثبتتان دائماً على نفس النقطة فى الجدار . بينما داخله يغلى بلا شك بعالم مركب من الحب والكراهية واليأس والحزن .. من يدرى ؟

ومن هذا الشخص المجهول ، وآخرين مثله ، يصنع مولينا شخوص رواياته . وفى رأيه أن الفن يحتاج أن يكون وثيق الصلة بالحياة ، وكل شىء فى الحياة يمكن أن يكون مادة للفن لو كان الفنان قادراً أن ينفخ فى هذه المادة روح الفن

وأخيراً ، وبعد التجول من الشمال إلى الجنوب من «مندوثا » فى برشلونة ، إلى مولينا فى الأندلس ، نصل إلى قلب إسبانيا : مدريد ، مع المؤلف الثالث : لويس لانديرو . من مواليد سنة ١٩٤٢ ، له رواية وحيدة اسمها : « العاب السن المتاخر » صدرت فى إسبانيا عام ١٩٩٠ . وهو مثل مولينا ومندوثا تخرج من الجامعة ، قسم اللغة الإسبانية ، ويدرس أيضاً فى مدرسة ثانوية فى مدريد . وعنوان الرواية يشير إلى مضمونها ، فهى تحكى عن البطل ، واسمه اوليليس ، مواطن عادى ، موظف عادى فى شركة عادية يعيش حياة عادية بكل المقاييس ، حتى اللحظة التى يقرر فيها أن يحقق حلم حياته وهو أن يصير كاتباً . الرواية طويلة (٤٠٠ صفحة) ، ينقسم فيها البطل إلى شخصيتين : فى البيت مع زوجته هو الشخص الخجول ، المنطوى ، قليل الكلام والحركة ، ذو ملامح عادية . وفى الخارج هو الكاتب (المزيف) يرتدى

المعطف الأسود والقبعة التى تصل إلى حاجبيه ، ويغطى عينيه بنظارة سوداء سميكة ، حتى يصير أقرب إلى شكل مخبر مباحث أكثر منه كاتباً . والرواية ترصد الصراع داخل هذا البطل حتى تتغلب الشخصية المزورة ، شخصية الكاتب ، على الشخصية الأخرى . إن مولينا يقدم بطريقة أكثر حداثة ، بطلاً

يبحث عن نفسه ، بطلاً وصل إلى سن النضج ، ثم يكتشف أنه لم يحقق طوال حياته أية أمنية من أمنياته ، فيقرر أن يكون سيد مصيره ، بل أكثر من هذا يقرر أن يغيّر مصيره . وبهذا القرار يصير خالقاً . فالمخلوق يخلق مخلوقاً مختلفاً . وهذا المخلوق الجديد يكون من صنع الإنسان نفسه ، وليس من صنع القدر الأعمى . فمصير الإنسان هو مسئوليته الخاصة . وهذه الفلسفة المضمنة داخل الرواية يعرضها الكاتب على مستويين : المستوى الظاهر بطريقة ساخرة ، كأنه — الكاتب — لا يؤمن بنجاح البطل ، وينتقد تصرفاته . والمستوى الثانى : إيمان الكاتب بأن الإنسان خالق مصيره ، وبمرور الصفحات يكتشف القارىء أن « أوليباس » يفلح فى هذه المحاولة .

إن هؤلاء الكتاب الثلاثة يعرفون أساس الحكاية ، ويعرفون نسيجها ، ويعرفون أن على الكاتب أن يطلق حرية شخصياته وأن يختفى هو من الساحة ، ويترك للقارىء الحرية لكى يستخلص « الفلسفة » الكامنة فى قلب الرواية .

وفى الختام ، أشير إلى شىء مهم جداً ، وهو أن هؤلاء الكتاب الثلاثة يمتلكون جمالاً وتنوعاً فى اللغة ، فالقارىء لا يستمتع فقط ، بالحوادث وإنما أيضاً بالشكل والصور وأسرار اللغة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

دوروتا متولى

رامبو فى بولندا

فى مقدمة « إيفاشكيفيتش »(1) لكتابه الذى خطه بقلمه بالاشتراك مع الشاعر البولندى « توفيم »(2) حول أشعار « رامبو » (طبعة ١٩٢١ بوارسو) نجد استعراضا لنمو إلهامات الإبداع الميتافيزيقى وتطورها عند « رامبو » . يرى الشاعران البولنديان :

« [...] أنّ رامبو يُعَدُّ الأول فى أوروبا الذى نقل شاعر منها الحاجاتِ الإنسانيةَ الميتافيزيقية ، التى تعد جزءاً لا ينفصم ، عن التجريد الفنى البحث ، الممتزج بما وراء الطبيعة ، إلى أرض الواقع والحياة اليومية . كانت « باريس » أنذاك تمثل مقرّاً ومركزاً لآداب العالم ، بل كانت « باريس » هى « الأدب » بعينه ، وحوله يستمد وجودها معناه ويستطرد الشاعران مؤكدين ، أن قضية الإيقاع الشعرى الجديد ، أو ما يطلق عليه بالأوزان الشعرية الجديدة ، كانت بالنسبة « لباريس الأدب » قضية حياة وموت . فلقد أبدع Verlaine من مأساة الحياة شعرا ، ونَحَتَ صُورَهُ الشعرية من حالات الشقاء الإنسانى فى ديوانه « سجونى — MES PRISONS » . أما « رامبو » ، فإن الأمر كان يعنى بالنسبة له أكثر من كونه شاعرا فقط ، كان يعنيه — قبل كل شىء — علاقته بالإله ، بالإنسان ، وبالمجتمع وبهذا المفهوم كانت حالة الانكسار الإنسانى — عند رامبو — نتيجة طبيعيةً وأثرا إنسانيا منطقيا . لقد صمت « رامبو » ، وخفت صوته ، وابتعد عن أوروبا ، فى الوقت الذى كان قلبه عامرا بشعلة الإبداع التى لا تنطفىء داخل لهيب الشوق الأبدى

(1) يارتسواف إيفاشكيفيتش (١٨٩٤ — ١٩٨٠) Jarclaw IWASZKIEWICZ = شاعر وروائىء وكاتب قصة قصيرة . سليل الثقافة الأوروبية بكل تقاليدها المسيحية / الشرقية . يتعامل مع الأدب داخل إطار التراث القومى ؛ لكنَّ أعماله تتعامل مع الفن لذاته . السمة الغالبة على أشعاره هى الطابع الفلسفى الذى يتعامل مع الإنسان داخل علاقته بالحياة ، ودرامته الأخلاقية . كتب القصة النفسية والرواية التاريخية . من أهم أعماله الروائية « الدرع الأحمر » ، ومن أشهر دراماته ومسرحيته عن شوبان تدور حول حياته اليومية العادية وأعماله الكبرى .

(2) يوليان توفيم (١٨٩٤ — ١٩٥٤) Ju- lian Tuwim من أهم الشعراء البولنديين المحدثين . ينقسم أدبه إلى مرحلتين بارزتين : ما قبل الحرب وما بعدها . كان عاشقا للحياة مادحا مثنيا عليها ، واعيا بضرورة الموت وحتميته . تحدَّث فى أشعاره عن الإنسان العادى وكافة الظواهر التى تهدف إلى قهره . تمثل اللغة له قضية ، ففى شعره نكتشف مصير اللغة ومراحل نموها وما تعنيه كلماتها . من أهم دواوينه : « الأزهار البولندية » .

للحياة ، وبوفانه المميت لنفسه . كان هذا مجرد لَفْظِ الشاعر « للتوافقية » فى أثناء حياته وحتى مماته . سار الأدب مسيرته التقليدية ، التى لا تتلمس الجروح الإنسانية ، بينما كانَ « قارب الشاعر السكير » ، يَعْبُرُ رحلته الأبدية البعيدة الشاقة فى بحار البحث عن تجسيد لعطشه الروحى الدينى .

وعلى الرغم من إبداعات « رامبو » ، التى لم تكنْ متخمةً بالآلام الجريحة الغائرة فى الأعماق ، والتى لم تتجسد فى أشكالها النهائية المثالية ، ولم تكنْ سببا فى إشباع حالة الجوع الدائمة لديه ، فإنها كانت تحمل داخلها عالما ميتافيزيقيا خلَّابا يُعبِّرُ تعبيرا أصيلاً عن الواقع اليومى . إن أشعاره تلفظ تدريجيا الحقيقة برمتها ، غير أنها تتبنى الحقيقة الوحيدة المتفردة ، الاوهى « ألم الحياة » — باعتبارها صكا يقوم فيه الشاعر بتفنيد أكاذيب الأدب .

فى أشعار الصبا والشباب ، كان « رامبو » يؤمن بحقيقة الشعر « الموزون » إلّا أنه فى « إنارة » يمنح القارىء رؤية تنويرية حسية للحقيقة » .

تعد وجهة نظر الشاعر البولندى « إيفاشكيفيتش » خلاصة لتأثر جماعة الشعراء « سكامانچيتسى » البولنديين برامبو وشعره الجديد فى العشرينات والثلاثينات من هذا القرن أثمر هذا التأثر عن طبع دواوين الشاعر الفرنسى فى بولندا منذ عام ١٩١٨ بأقلام الشعراء والكتاب البولون إيفاشكيفتش و Slonimski وتوفيم وغيرهم من الكتاب والشعراء المبكرين من أمثال : Kasprowicz وميريام (وهو الاسم المستعار للشاعر البولندى زينون بشيسمتسكى Zenon Przesmycki) عدا ترجمات الجيل الأسبق .

إننا نلاحظ فى ترجمات جماعة الشعراء « سكامانچيتسى » تكاملاً أكثر ، وشمولية أعمق ، فى استقراء شعر « رامبو » ، حيث بنْيةُ الكلمة أكثر دقة . ومن خلالها نكتشف جوهر الكلمة غير الكاذب — ذلك الجوهر الذى ضاع فى ترجمات جماعة شعراء « موودى بولسكى » البولنديين لأشعار « رامبو » ، خاصةً الشاعر « ميريام » . ففى ترجمته لقصيدة « القارب السكير » نستشعر تلك الموجات المتدحرجة ، و « التى تغلِّف رعشاتها الأسرار » ، بينما نجد فى القصيدة الأصليه « Frissons de Volets » ارتعاشات الشراع الحقيقية ، المغطاة بظاهرة القبح الزاخرة بالسخرية . كما نرى على سبيل المثال فى تعبير « Morves d'Azur » . أما الارتشافات اللا زورديه عند رامبو« فتتحول — عند ميريام — إلى خدشات لازورديه غالية الثمن . نحن نكتشف فى ترجمات « ميريام » .. رامبو المثالى — باقترابه نحو السمو ، ولكنَّ الشاعر / المترجم لا يستطيع أن يُظْهر لنا أشعار « رامبو » من خلال قطبها الآخر ، عَبْرَ ضراوتها ؛ أو سُمُعها اللاذع ، وفزعها الملموس ، القبيح

(٣) سكامانچيتسى = إسم أطلق على جماعة من الشعراء البولندين الجدد ، يوليان توفيم — يارتسواف إيفاشكيفيتش وغيرهم . التفت هذه الجماعة حول مجلتها « سكاماندير » الممثلة لها فى سنوات (١٩٣٥ — ١٩٣٩) ، نظمتْ هذه الجماعة فن « الكباريه » الأدبى الذى كان الأساس فى إبداع الكباريه الأدبى « البالون الأخضر » وهو يعد من أهم الظواهر المسرحية والأدبية فى بولندا . لفظت هذه الجماعة تقاليد الشعر الرومانتيكى ، وما أُطْلِقَ عليه بالتراث البولندى القومى ، وقدمت شعرا معارضا لهذا التيار ، فاتسمتْ أعمال شعراء هذه الجماعة بالوضوح فى الأسلوب بحثا عن المعنى والموضوع والأفكار الإنسانية وحول الحياة اليومية المعاصرة .

الوجع ، داخل الحضارة الأوروبية المريضة .

استطاعت جماعة شعراء « **سكامانجيتسى** » أن تظهر لنا « رامبو » متكاملاً ، واستطاع الشعراء المترجمون أن يحددوا للقارىء البولندى مكانة رامبو الصلبة فوق أرض الواقع ، عندما أخرجوا استعاراته الميتافيزيقية فوق السطح خاصة تلك الخدوش المنفرة المثخنة بالقبح ، بحثا عن الحلم الجميل .

أما الخطوة الأولى نحو ترجمة أشعار «رامبو» فى بولندا ، فهى خطوة جريئة ؛ ينظر لها المؤرخون نظرة موضوعية عادلة ، تصل إلى ذروتها عند الاحتفال المئوى بالشاعر الفرنسى . يؤرخ الناقد البولندى آدم **فاچيك** Adam Wazyk لهذه المرحلة قائلاً :

« التقى القارىء البولندى للمرة الأولى بفضل الشاعر ميريام ، بالشاعر الفرنسى رامبو ، عندما كتب الشاعر البولندى دراسته الهامة عن رامبو ، وترجم أشعاره من خلال روح الرمزيين . أمَّا الترجمات التى قامتْ بها جماعة شعراء « موودا بولسكا » فقد ابتعدتْ فى معظمها ابتعادا واضحا عن أسلوب النص الأصلى ، بل وضيقتْ الخناق على لغة رامبو الشعرية أحيانا ، وأحيانا أخرى صبغتها بصبغة متعالية . لقد كان الاكتشاف الحقيقى لرامبو عند القارىء البولندى ؛ هو ذلك العمل المشترك لجيل جديد من الشعراء وخاصة : إيفاشكيفيتش وتوفيم ، اللذان نشرا فى عام ١٩٢١ مختارات من ترجماتهما لأشعار رامبو . منذ ذلك الوقت جاء إلينا رامبو ، وبقى معنا إلى الأبد مع فطاحل الشعر العالمى الحديث ! » .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

درس « **أدم فاچيك** » أشعار « رامبو » وحلل معظم ما كتب عنه . ثم حاول بنفسه أن يستقرىء هذه الأشعار ، مما كان له أثر فى كتابه الذى نشره بعد عشر سنوات بعنوان : « **من رامبو حتى إيلوار** » ـــ وارسو ١٩٦٤ ـــ وضَمَّن كتابه مستندات ووثائق جديدة تقتسم بشكل عام إبداعات رامبو وتكثفها فى ظاهرة تعكس تمرد رامبو ضد شرور الحضارة الأوروبية التى تصبح عدوةً له فى مرحلة ، وفى مرحلة أخرى يُمثل الهروب من هذه الحضارة مدخلاً إلى الارتماء فى أحضان البحر كما نقرأ فى أعماله النثرية . من بين هذه المراحل تبرز مرحلة تالية تدور حول « أحلام الشاعر » المتمثلة فى مأثرة الهمجى البدائى والوقوف ضد هذه الحضارة . ولأن هذه المرحلة الثانية تنتهى بهروبه الحقيقى السريع من أوروبا ومن الأدب ، المتسم بروح المغامرة ، والتى لم تزد عن عدة سنوات ، لكنها مرحلة مكثفة قاطعة ؛ تعرف فيها رامبو وهو فى عهد الصبا على الشعر ، وسيطر على ناصيته سيطرة كاملة ، وكان على قدر كبير من المعرفة الشعرية فى صباه للدرجة التى جعلته يحافظ على البعد النفسى القائم بينه وبين نفسه عندما يكتب شعراً . من هنا نستكشف شعوره المتغير « بالأنا » الغنائية واختلافها عن « الأنا » الكاتب ، التى تعرض لنا ليس فقط أشعاراً عن مرحلة الصبا أو عن نفسه كما نرى فى قسم من أشعاره ، والذى نجد صدىً له فى مقولته الشهيرة ، « **أنا هو الآخر !** » ، بل تعرض لنا ـــ فضلاً عن ذلك ـــ تمكنه من توحده النفسى « بذلك الآخر ! » ، كما نرى بوضوح فى واحدة من قصائده « **أوفيليا** » ، وهى تعد الأساس والمدخل الرئيسى لقصيدته الهامة « **القارب السكير** » .

كانت قصيدة « **الوحيد العجوز** » للشاعر **ليون ديرى** Leen Diery المادة التى ألهمت الشاعر لكتابة قصيدته « **القارب**

السكير » ، كان موضوعها الغنائى الجوهرى هو قارب ضائع مهجور ، نراه عند رامبو شاخصا بعيونه الفزعة ، بل يمكن لنا القول بأن قصيدة « الوحيد العجوز » تصبح ملهما بشكل غير مباشر لإبداعات رامبو .

يرى الناقد البولندى فلچيك أنَّ « موضوع الأسفار البحرية » يتكرر فى الشعر الفرنسى خلال القرن التاسع عشر بدءاً من فيكتور هيجور ومرورا بالبارناسيين » . وكما أنَّ رحلة « بودلير » انتهتْ بابتهال وتوسل إلى الموت ، فإن رحلة « القارب السكير » تنتهى بأمل العودة إلى أيدى طفل فوق مستنقع راكد داخل الغابة ، حيث ابتدات الرحلة . « القارب السكير » هو صبى متكبر يلهو بغرائب الطبيعة الواقعية أو الخيالية ، وحتى قبل أن تصاب هذه الغرائب بالمرارة ، فإنه يعود المرة تلو المرة بفكره إلى الطفولة ، تبعده عنه مسافة وبعد . وهذا اللهو البحرى ما هو سوى أحلام صبى راحل ، وصل إلى ذروة مجده عندما بلغ من العمر سبعة عشر عاما نضوجا شعريا عبقريا ! .

إن « طفولة الأحلام » هذه ، تقف على التناقض مع نهاية القصيدة ، حيث الطبيعة الحيّة الهادئة التى يجسدها البحر ، تقف بالمرصاد ضد نفوذ الحضارة ومؤثراتها ، وهذا قدر الشاعر ومصيره الحتمى ، حيث « حلم الطفولة » يلتصق بالحرية والحياة بلا قهر ، حيث تتساوى — على التحديد — بهلوسات تنقذنا من تلك الهمجية المدمرة ذات الألف قناع ، أو هى رؤية ساحر همجى يحيا وراء البحار ، كما نشاهد فى أعمال « چان چاك روسو » ، وفى أعمال الرومانتيكين ، تبادلاً مع أعمال رامبو المتسمة « بالأنا الغنائية » ، خاصةً فى قصائد « الكوارث والفواجع » .

وإن شئنا الدقة — فإننا نلاحظ هذه الظاهرة فى قصائده النثرية — يستطرد فلچيك : « [...] فى رؤية « رامبو » ، يمكن للبربرى فقط أن يسلك سلوك حَسَنِ الحظ ، أما البربرى « الهمجى » ، فيمثل طبيعة إنسانية خصبة ليست مثخنة بالجراح والندوب التى جاءتْ بها الحضارة الحديثة ، إنها تلك الطبيعة البدائية — حسب المفهوم الدينى التقليدى — الساعية إلى الحرية .

ويستطرد الناقد البولندى جوراڤسكى قائلاً : إن « لوحات الطبيعة » ، وذلك « النشاط الإنسانى » ، بل مختلف الظواهر الملموسة غير القادرة على التبلور والبروز ، إنما تمثل شخصيات حواسية وحيدة ، تقدم لنا صلات القربى البعيدة ، وتحمل داخلها أسرارها الخاصة ، التى تتواصل مع الأفكار البدائية المثالية ! » ويكون بمقدور الشاعر إيضاحها وتفسير بعض لوحاتها الرمزية ، كما نقرأ بعض أبيات إحدى قصائده :

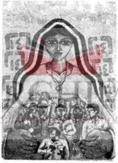
لقد عُثِرَتْ عليها !
ولكنْ ماذا ؟!
« الأبدية » . إنها
الرائحة البحرية المغمورة
فى الشمس » .

إن معظم هذه التعبيرات تؤثر فينا تأثيراً فنيا بالغا ، وتوحى لنا ببعض الأفكار المتفرقة تارة ، أو تثير « حِسنا » التعارفى الشعورى تارة أخرى .

واليوم بعد ما يقرب من مائة عام من الحداثة أو يزيد ، يؤكد لنا رامبو انه واحدٌ من أهم مؤسسيها الأولين ، وأن العمل الفنى لا ينبغى أن يكون مفهوما بالقدر الكافى ، كى يثيرنا حتى الأعماق .

رسالة صنعاء :

جماعة الريح .. والغبار



« الريح والغبار » ، هذا هو إسم أحدث جماعة أدبية عربية متمردة ، وقد تكونت هذه الجماعة وأصدرت أول بياناتها فى إحدى صحف صنعاء منذ شهرين تقريبا ، بتوقيع خمسة من الشعراء الغاضبين الذين ينتمون إلى جيل ما بعد « عبد العزيز المقالح » و « حسن اللوزى » ، ويتصدر قائمة هؤلاء الغاضبين الشاعر الشاب المعروف « عبد الكريم الرازحى » .

ولا ينبغى أن نتحدث عن بيان جماعة (الريح والغبار) ، وعن الأصداء التى أحدثها ، وردود الفعل التى صنعها ، قبل أن نشير سريعا إلى المناخ العام الذى يعيشه الشعب اليمنى فى ظل الوحدة ، التى مرّ عليها الآن عشرون شهرا ، وأصبحت الإنجاز الإيجابى العربى الوحيد ، فى ظل تلك الظروف الحالكة التى تمر بها المنطقة ، وأول ما يلفت النظر فى هذا المناخ الجديد الذى صنعته الوحدة بين شطرى اليمن ، هو الإقبال المتزايد من الفئات الاجتماعية المختلفة على استغلال الانفراج الديمقراطى الذى أخذ يتسع فى ظل حكومة الوحدة ، ويكفى أن نعلم أن هناك عشرات الأحزاب قد بدأت تتكون ، وتتطلع إلى أن تلعب دورا فى الحياة السياسية . وربما دل ذلك على شىء من الاضطراب ، الذى يحدث عادة فى مرحلة الإحساس بالفراغ الأيديولوجى ، ولكنه يدل فى الوقت نفسه ، على رغبة إيجابية ، فى حمل المسئولية ، والمشاركة فى مواجهة التحديات التى تنشأ على الساحة فى الداخل ، أو التى ترد من خارج الحدود ، وليس مهما بعد ذلك ، أن تكون هذه الرغبة غير قادرة بعد ، على أن تتجسد فى إرادة شعبية حقيقية ، فالمسألة فى النهاية ، مسألة وقت ،

ينضج فيه الصحيح ، ويذبل — بالتأكيد — الزائف .

ما الذى يمكن أن يفعله شباب الشعراء والأدباء فى هذا المناخ المائر المضطرب ؟ الأفق ملبد بغيوم زرقاء داكنة ، والهواء ملوث بغبار كثيف ، فكيف للرؤية أن تكون واضحة ، وللرؤيا أن تكون صافية ؟ إن الشاعر اليمنى الشاب ، الذى يمثله « **عبد الكريم الرازحى** » ورفاقه فى جماعة (**الريح والغبار**) ، لا يملك أن يتقمص دور النبى ، وهو الذى يكفر بكل أنواع النبوءات ، ولا يمكنه أن يتصالح مع واقع غريب حافل بالنقائض وأقسى أنواع المفارقات ، واقع مفروض عليه ، لأنه لم يساهم فى صنعه ، ولم يستطع أن يجد فيه مساحة بطول جسده واتساع خطوته يمارس فيها إنسانيته ويحقق وجوده . ما الذى يمكن أن يفعله الشاعر فى هذه الحالة ، إلا أن يشد على أيدى رفاق دربه ، ويصرخ معهم محتجاً ، ورافضا ، ومعلنا غربته وانسلاخه عن هذا القطيع الذى يمضى على وجهه دون أن يعرف له غاية أو هدفا ؟!

كان هذا الصراخ ، والاحتجاج ، والانسلاخ ، هو مضمون البيان الذى

نشرته جماعة (**الريح والغبار**) . والأمر لا يختلف كثيرا عما جرى ويجرى ، فى بلاد عربية أخرى ، لنتذكر ما كتبه « **عبد الناصر صالح** » و « **صبحى شحرورى** » فى **فلسطين** المحتلة ، ولنتذكر المجلة التى أصدرها بعض الشعراء الشبان فى القاهرة العام الماضى : (**الكتابة الأخرى**) — وقد صدر العدد الثانى منها فى يناير من هذا العام — لنتذكر هذه الحركات الأدبية المتمردة ، لكى ندرك أن شيئا ما يتخلق تحت القشرة الهادئة ، قد يكون هذا الشىء مجهول الهوية حتى الآن على الاقل ، ولكنه على أية حال لا يمكن تجاهله ، فما هو هذا الشىء وما الذى يريده ؟ .

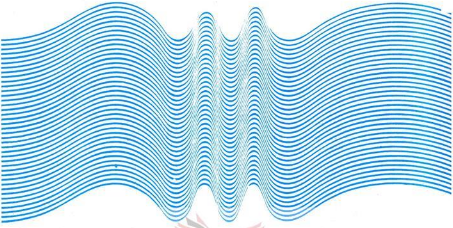
هل هو الإحساس المرير بضرورة البدء من الصفر ، ولذا كانت المعاول موجهة دائما إلى كل ما هو قائم ؟ وهل يمكن فى هذه الحالة ، أن نتنبأ لطاقة الهدم ، بأنها ستتحول قريبا إلى طاقة بناء ؟ ولارادة الانسلاخ أن تضمن فرادة التحقق ؟

لقد وقف الشاعر الكبير ، د . « **عبد العزيز المقالح** » ، فى رده المطول على بيان جماعة (**الريح والغبار**) ، عند الجانب السلبى فى هذا التمرد الساخط على كل شىء ، ورصد الوجه الرومانسى لهذه الرغبة العاجزة فى الانسحاب ومغازلة الصمت إزاء ضوضاء الواقع ، وأجهد نفسه فى استقراء تاريخ الحركات الرافضة فى الأدب العربى المعاصر منذ مطلع هذا القرن ، لكى يدلل على أن القطيعة لا يمكن أن تكون تامة ، والانسحاب لا يمكن أن يكون فعلاً ، إلا إذا وضع قدميه على أرض جديدة واتخذ مسارا بديلاً .

« **الريح** » .. و « **الغبار** » .. هل فى البدء كان **الغبار** ، وسوف تجىء **الريح** التى ستكنسه ؟ أم أن **الريح** لا تأتى إلا لكى تثير بنفسها ذلك **الغبار** وتصنع هذه الزوابع ؟

قد لا نستطيع أن نفهم إلا حين نستطيع أن نرى ، ولن نستطيع أن نرى إلا حين ينقشع الغبار قليلاً قليلاً ..

ح.ط.



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بصمات معاصرة من التراث

حسين الجبالى

نجوى شلبى

إذا كان التصوير هو اقتحام لسطح اللوحة لإنطاقه بمضامين وقيم تشكيلية ، والنحت هو تقسيم للفراغ مبدعاً موسيقى ونغماً ما بين الكتلة والفراغ ، يمكن أن يقال أن فن الجرافيك هو خدش السطوح وتقسيمها بخطوط وألوان ، لتحقيق مضامين وقيم تشكيلية مبدعاً بصمة لإنتاج طبعات متعددة .

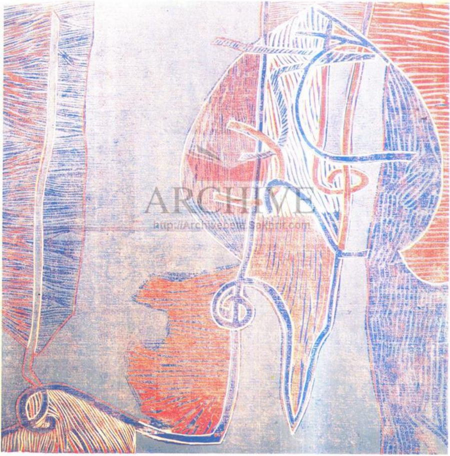
برؤية تعبيرية تجريدية يصوغ « الجبالى » بصمات شديدة التميز، ذات بعدٍ رمزى عميق، ملىء بالتراكيب العقلية، وذات قوام فلسفى وتأتى تراكيب الشكل تفرضها طبيعة اللوحة برؤية ذاتية خاصة، مستلهماً خطوطه من حضارات مصر المتلاحقة. إنه يرسم هذا التراث ولا ينقله بطريقة مباشرة، لأنه لو فعل ذلك فسوف يتحول الأمر إلى نسخ حرفى لأصل عظيم. مما يفقده معناه ويفرغه من أى معنى حديث. لذا نجد لمعالجات الشكل فى أعمال الفنان « حسين الجبالى » جذوراً غنية بالتراث، ولكنها ذات ضياء يشع سكوناً يضفى عليها طابع الجِدّة الشاعرية، وألفة غير عادية تمتد إلى بعيد. وتحفل أعمال « الجبالى » بحضارات مصر المتلاحقة، وتتسلل الحياة الحديثة فى ثناياها بقوة، فيتزاوج التاريخ والحياة اليومية برقة طبيعية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويُعطى « الجبالى » ألوانه العمق والكثافة والتنوع مستلهماً الواقع بعمق.

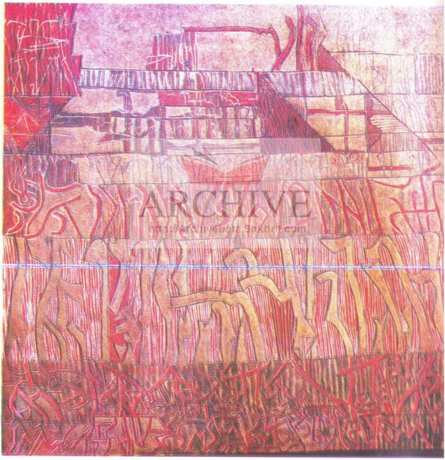
عبر الفنان « حسين الجبالى » بلوحاته تعبيراً أكثف مما كان ينوى أن يقوله فيها، فقد قرر بجدية أن يصل إلى الهدف المشترك لكل الفنون، معيداً إبداع الواقع، بعيداً عن المبالغة ملتزماً بتراثه، معايشاً للثقافات المعاصرة منطلقاً إلى غد بعيد، من خلال مغامرة بصرية، وعبر خطوط وألوان تحقق له بصمة خاصة فى فن الجرافيك.

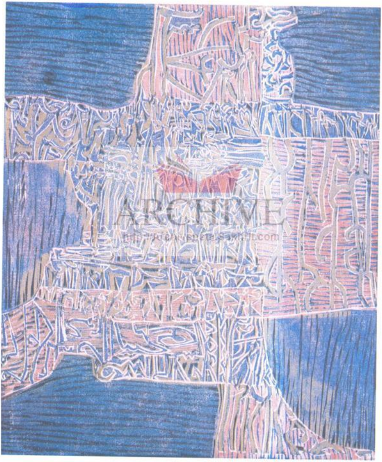
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

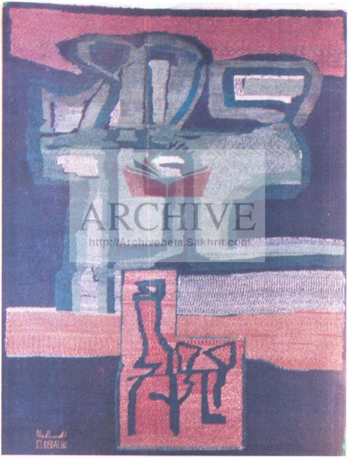

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhtit.com

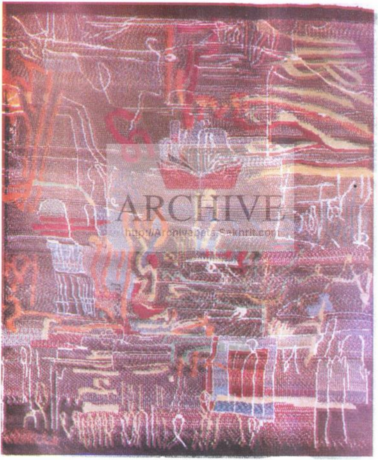
ARCHIVE

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

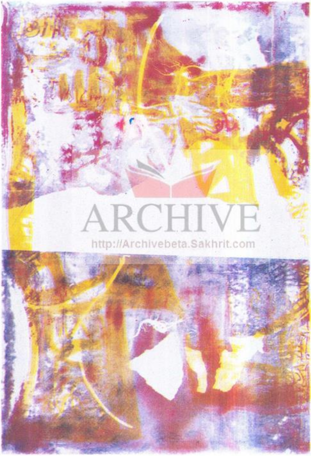





ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com